

Bernard Lehmann

L'orchestre
dans tous ses éclats

Ethnographie des formations
symphoniques



La Découverte / Poche

9 bis, rue Abel-Hovelacque
75013 Paris

Cet ouvrage a été précédemment publié en 2002 aux Éditions La Découverte dans la collection « Textes à l'appui / enquêtes de terrain » dirigée par Stéphane Beaud et Florence Weber.

« Ce sont des jours comme cela, où le sacré est dépouillé du voile de l'apparence, s'effrite et devient terre ! »

Peter ALTENBERG

« Tout se brise en morceaux et ces morceaux se brisent eux-mêmes en mille autres. »

Hugo VON HOFMANNSTHAL

Catalogage Électre-Bibliographie

LEHMANN, Bernard

L'orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques - Paris : La Découverte, 2005 (La Découverte/Poche ; 207. Sciences humaines et sociales)

ISBN 2-7071-4610-2

RAMEAU : musiciens d'orchestre : sociologie
orchestres symphoniques : sociologie

DEWEY : 306.53 : Anthropologie sociale et culturelle. Sociologie de l'art

Public concerné : Niveau universitaire. Professionnel, spécialiste

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Si vous désirez être tenu régulièrement informé de nos parutions, il vous suffit d'envoyer vos nom et adresse aux Éditions La Découverte, 9 bis, rue Abel-Hovelacque, 75013 Paris. Vous recevrez gratuitement notre bulletin trimestriel **A La Découverte**. Vous pouvez également nous contacter sur notre site www.editionsladecouverte.fr.

© Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2002.

© Éditions La Découverte, Paris, 2005.

Introduction

Qui sont donc ces musiciens en habit noir ? Telle sera la question centrale de ce livre, que la sociologie française n'a encore guère posée. À défaut d'une telle interrogation, et par conséquent de réponse, faudrait-il se satisfaire des représentations ? Ces dernières sont de deux ordres : les représentations floues qu'ont de l'orchestre ceux qui ne sont pas versés dans la « grande musique » ; les représentations mythiques et idéalisées qu'adoptent les mélomanes et qu'ils reprennent aux musicologues, écrivains, journalistes, à tous ceux qui, en matière de goût, ont accès à la parole publique.

Commençons par les représentations floues. Pourquoi s'en soucier ? De ce flou émergent quelques personnages qui ont leur importance. Des personnes bienveillantes les évoquent immédiatement, lorsque, croisées à la hâte, elles font l'effort de s'intéresser à l'objet qui occupe le chercheur. Lors de ces brèves conversations anodines, ce sont souvent les mêmes impressions qui reviennent. Réminiscences d'un concert télévisé pendant lequel l'œil vague du spectateur devait sans doute quitter de temps à autre ce qui l'occupait pour se poser distraitement sur l'écran. Ce que savent de l'orchestre ceux qui ne savent rien de la musique, c'est que les musiciens sont vêtus de noir, dans d'étranges habits, un habit de « pingouin » dit-on, lorsqu'on a l'humour convenu. De la masse confuse de ces impressions se dégagent toujours quatre éléments. Les non-mélomanes retiennent d'abord le personnage du chef, c'est de lui qu'ils se souviennent le plus souvent. Lorsqu'il dirige, son air inspiré et le mouvement ondulatoire de ses basques ne manquent pas d'amuser le profane et de provoquer les mêmes interrogations : À quoi

sert-il ? L'orchestre ne peut-il pas jouer sans lui ? Le deuxième élément de cette nébuleuse est le personnage qu'ils nomment le « soliste », comme s'il n'y en avait qu'un. Les écrans le montrent dans sa fonction rituelle qui le distingue des autres musiciens : c'est lui qui serre la main du chef lors de son entrée sur le plateau et encore une fois tout à la fin du spectacle. Ici encore, on se demande à quoi il sert. Le troisième personnage est le « triangle » : il intrigue, on ironise à son sujet. Chacun a le sentiment qu'il saurait en faire autant, que sa tâche n'est pas si compliquée. Dernière impression floue : dans la musique classique, dans la musique symphonique en particulier, il n'y aurait que cordes et piano. Les sonneries de Mahler ont beau faire, rien n'infléchit cette impression tenace : « Mais non, des trompettes, il y en a dans le jazz ou la musique militaire, pas dans le classique. J'ai déjà vu des concerts, quand même ! » me dit un jour un voisin de palier.

De toutes ces paroles échangées et notées au fil des années, on peut dégager trois conditions de rétention dans la mémoire. Pour que des éléments de l'orchestre se fixent dans la mémoire des non-mélobanes, il leur faut être teintés (d'humour), voire incongrus : le triangle, les objets initialement non musicaux utilisés comme percussions, dont sont riches les concerts du Nouvel An à Vienne. Il faut qu'une même famille d'instruments « écrase » les autres par le nombre. Il faut, enfin, qu'un élément se distingue du groupe confus des instrumentistes : c'est le cas du chef, des concertistes invités et du premier violon solo de l'orchestre. J'aurai souvent l'occasion de revenir sur ces deux dernières conditions tant elles sont importantes au regard des hiérarchies orchestrales. Mais je montrerai aussi ceux que ces réminiscences vouent à l'oubli, les cuivres, les bois, le reste des percussions, emmurés derrière les cloisons de plomb de la mémoire. Les réminiscences des profanes élaborent ainsi une hiérarchie simple de l'orchestre : en haut, ceux dont la mise en scène accroche l'attention, en bas, tous les autres. On verra que l'on peut mettre en relation le recrutement social des musiciens avec leur visibilité sur le plateau, à l'écran et sur les programmes de concerts.

Qu'en est-il des représentations idéalisées des orchestres et des musiciens, qui prévalent chez les mélobanes, professionnels ou non, qui font le public averti ? Ceux-ci voient dans l'orchestre une grande famille unie dont tous les éléments, toutes les parties convergeraient vers le même objectif : donner le meilleur en subordonnant les intérêts particuliers de chacun au profit du tout

musical. C'est, parmi bien d'autres exemples, le regard que porte A. Lompech sur les musiciens de l'Opéra de Paris : « Chung et les musiciens ont été admirables de bout en bout. Sublimes de beauté sonore, attentifs à la moindre inflexion, ils ont atteint cet état de fusion des âmes vers lequel tend toute interprétation orchestrale¹. » Les musiciens, ainsi idéalisés, mettraient momentanément en suspens leurs intérêts personnels pour se soumettre au chef dans l'intérêt supérieur des œuvres. Ce groupe d'instrumentistes chercherait ainsi à atteindre, par la médiation du chef, la fusion absolue, la fonctionnalité des parties par rapport au tout.

Une telle réussite mécanique, qui transcende les individus en un collectif, ne pourrait émaner que de l'instance supérieure et prométhéenne du chef. Celui-ci donnerait une âme à des musiciens qui en sont dépourvus, qui sans lui ne seraient que matière inexpressive : « Au cours de ces décennies, Herbert von Karajan a donné à l'orchestre un son unique, exceptionnel, et une conscience supérieure de leur propre valeur aux membres de celui-ci. Il a, progressivement, transformé les philharmonistes et fait d'eux l'instrument artistique le plus luxueux qui soit au monde. À l'intérieur de ce dernier, la volonté de qualité propre à chaque exécutant apparaît nettement, tout en étant intégrée à un contexte sonore global. On obtient vraisemblablement, ainsi, la quadrature du cercle musical. [...] Plus les individualités étaient affirmées, plus elles devaient être favorables à Karajan, le grand unificateur d'expressions apparemment égocentriques. Sous sa direction, l'orchestre joua avec une discipline pleine de sensualité. Sade, le *divin marquis*, aurait apprécié au plus haut point cette convergence sonore². » Cette représentation du chef doté de pouvoirs démiurgiques et d'une autorité exceptionnelle se retrouve dans l'un des ouvrages que lui consacre G. Liébert et dont le titre, repris à Wagner, est fort évocateur : *Ni empereur ni roi. Chef d'orchestre*³. Les superlatifs du pouvoir y abondent : « Tyran Toscanini » (Morand), « Karajan chef d'orchestre omnipotent », « dictateur aux notes » ; « démiurge », « grand prêtre », « maître », « dictature musicale », « suprématie », « chef-souverain ». Face à cet omnipotent personnage, l'orchestre en arrive peu à peu à s'incarner, comme le fait dire R. Musil à l'un de ses

1. A. LOMPECH, « Nouba pour Myung Whun Chung », *Le Monde*, 16 et 17 octobre 1994. Je souligne.

2. K. GETTEL, « Un chef pour la vie, l'Orchestre philharmonique de Berlin » in *Autrement*, n° 99, 1988, p. 61.

3. G. LIÉBERT, *Ni empereur, ni roi. Chef d'orchestre*, Gallimard, Paris, 1990.

personnages le modèle disciplinaire de l'armée : « Je me permettrai de citer également, non sans fierté, nos casernes qui, malgré des moyens modestes, évoquent la discipline d'un excellent orchestre⁴. » Tout semble par ailleurs fait pour confirmer cette image de subordination des orchestres : l'uniforme des habits de scène, l'ordre d'entrée sur le plateau, la disposition ordonnée des musiciens sur la scène suggèrent une organisation quasi militaire ; de même qualifie-t-on souvent les orchestres de « phalanges », de « troupes », de « régiments » de musiciens.

En même temps, et non sans paradoxe, les musiciens sont, individuellement cette fois, perçus de manière tout aussi fabuleuse et légendaire que les autres artistes, peintres, plasticiens, comédiens. [Le « don inné », la « précocité », « le hasard de la découverte et de la consécration du talent ont en commun de transformer l'engagement artistique en vocation et l'artiste en personnage charismatique, mû, pour peu que la chance lui vienne en aide, par le seul besoin de s'accomplir dans l'expression de soi⁵ ».]

Ces représentations autorisées intègrent ainsi deux perspectives contradictoires. D'un côté, la subordination de l'individu créateur au chef et à la totalité de l'œuvre à interpréter ; de l'autre l'exaltation de cette même individualité en chacun des artistes. Trait commun à ces deux perspectives : qu'il soit saisi isolément ou en groupe, le musicien n'aurait pour seule préoccupation que de servir au mieux cette « chose sacrée » qu'est l'œuvre.

Si la sociologie de l'orchestre et de l'interprétation des œuvres montre la réalité de cette antinomie, elle ne reprend pas à son compte la vision sublimée de la vie d'artiste. Certes, pour le sociologue, l'orchestre est un collectif dont les membres servent l'unité de l'œuvre. Mais ce collectif fonctionne comme une entreprise, avec son organisation interne, ses conditions de travail, sa division propre des tâches, ses hiérarchies ; une entreprise chargée de la fabrication d'un bien à forte teneur en sublime, à forte charge d'enchantement. Mais à l'inverse d'un atelier de montage automobile, par exemple, ce collectif réunit au sein d'un espace plus que restreint (le plateau, la fosse d'orchestre, la salle de répétition), lors de voyages pour les tournées, dans les mêmes hôtels, voire aux mêmes tables, des individus qui, du fait de leurs

origines sociales et, partant, de l'instrument qu'ils jouent, n'auraient en temps ordinaire pas la moindre chance de se côtoyer : ils ne partagent pas les « mêmes valeurs », ils ne partagent pas la même vision de la musique classique et du métier d'instrumentiste d'orchestre, ils ne partagent pas non plus les mêmes goûts musicaux. Par exemple, un fils de mineur du Pas-de-Calais qui joue du tuba, lit *L'Équipe* et *Lui* lors des répétitions n'a à peu près rien à partager ou à échanger avec la violoniste, au *look* de *fashion victim*, fille d'un magistrat de province, d'ascendance noble du côté de sa mère, qui lit *Le Monde* ou *Libé* et n'en est pas moins sa collègue de travail.

Faire la sociologie du travail orchestral conduit à faire une sociologie de l'interprétation des œuvres qui mette momentanément de côté la partition et la lecture purement interne, « musicomusicale » pourrait-on dire, de l'interprétation, pour privilégier cette dimension déniée du travail orchestral, mais également du travail artistique en général, qu'est la gestion au jour le jour des divergences sociales qui structurent et sous-tendent le quotidien de l'orchestre. Sous cet angle-là, le chef, avant d'avoir l'oreille musicale, se doit d'avoir l'oreille sociale. Face à l'orchestre, il affronte un volcan qui sommeille. Qu'il soit maladroit dans ses propos ou dans sa manière de transmettre ses consignes, malhabile dans ces « je ne sais quoi » que sont les salutations, la tenue, il ne manquera pas lors des répétitions de réveiller les divergences sociales et les luttes intestines qui parcourent les formations étudiées. Alors, il ne lui sera plus guère possible de faire entendre aux musiciens la façon dont ils doivent jouer tel ou tel passage. Ceux-ci se contenteront d'« assurer » pendant le concert. Il est fort rare en effet que l'orchestre rende publiques les tensions qui l'animent. Bref, le travail d'orchestre est un travail collectif effectué par des agents qui n'ont souvent en commun que le partage des mêmes horaires, du même espace de travail et des mêmes contraintes. Le premier travail du chef consiste à gérer leurs antagonismes.

Plus, comprendre l'orchestre, c'est prendre conscience que les musiciens d'orchestre ont rarement été programmés pour jouer dans un collectif. L'apprentissage instrumental, qu'il s'agisse de maîtriser techniquement son instrument ou de franchir les étapes qui jalonnent le cursus des conservatoires, ne prédispose aucunement, bien au contraire, au travail de l'orchestre. La maîtrise de l'instrument, qu'on le veuille ou non, et que les intéressés le perçoivent ou non de la sorte, nécessite de longues années de labeur

4. R. MUSIL, *L'Homme sans qualités*, Seuil, Paris, 1956, p. 384.

5. P.-M. MENDER, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 111.

solitaire et ascétique, de longues heures quotidiennes et répétitives d'incorporation de la technique instrumentale qui ne peuvent être effectuées qu'aux dépens de la scolarité et/ou de la camaraderie propre à l'enfance et à l'adolescence. Selon l'intensité physique de l'effort, chaque jeune instrumentiste consacre chaque jour de deux à sept heures à parfaire sa technique. En somme, du fait de l'isolement qu'il requiert, l'apprentissage ne saurait être tout à fait ajusté au travail collectif des orchestres.

Par ailleurs, outre les exercices qui figurent dans les méthodes pour instruments, les apprentis musiciens travaillent bien souvent des pièces de concours, des concertos écrits pour instruments solistes, voire quelquefois pour musique de chambre et non pour musique d'orchestre. Ensuite, la logique même des concours (concours de fin d'année, concours d'entrée dans les conservatoires nationaux supérieurs de musique, concours internationaux) favorise la performance et l'exposition individuelles aux dépens de l'intégration dans un collectif. Enfin, les pédagogues musicaux, par leur enthousiasme, par la carrière « prodigieuse » qu'ils prédisent souvent à certains de leurs élèves, contribuent eux aussi à façonner des solistes (alors que l'orchestre constitue le débouché le plus probable pour un musicien.)

Comprendre le fonctionnement de l'orchestre, c'est donc mettre en évidence qu'il s'agit d'un groupe d'individus formés à tout sauf à leur devenir le plus probable, formés à être solistes pour entrer « dans le rang » (dans la situation la plus extrême mais également la plus probable), tuttistes voués à jouer leur vie durant à l'unisson, à ne pas entendre leur propre jeu et à ne pas être les maîtres de leur manière de jouer. On verra que les histoires de vie de chacun permettent de nuancer le trait, que ce décalage objectif entre formation et réalité orchestrale n'est pas vécu de la même façon chez les enfants de musiciens professionnels, qui connaissent bien souvent à l'avance leur destinée la plus probable, qui « connaissent la musique », et les enfants de non-musiciens qui n'ont souvent pour seule garantie que les convictions visionnaires de leurs maîtres et l'enthousiasme accompagnateur de parents parfois très volontaires. On verra également que l'orchestre ne saurait être perçu de la même façon selon que l'on est vent ou cordes, selon que l'on vient de milieux populaires ou aisés. En effet, l'adaptation et l'intégration à l'orchestre dépendent des origines sociales et, en particulier, du fait d'avoir eu ou non des parents musiciens professionnels.

Saisir complètement ce qui se passe dans ces formations orchestrales suppose aussi de prendre en considération la position qu'occupent les musiciens d'orchestre au sein de l'espace du travail musical. Cet espace professionnel de la musique situe tout en haut le compositeur à qui revient le travail de création, puis le chef à qui incombe le pouvoir de re-création, de maïeuticien de l'œuvre, puis les solistes invités, qu'ils jouent seuls (en sonate) ou en concertistes⁶, les « chambristes », qui ont le pouvoir de personnaliser leur travail, puis les membres des catégories A, B, C de l'orchestre, qui disposent encore d'une toute petite marge interprétative, et enfin les tuttistes, voués à jouer à l'unisson, sans réellement entendre ce qu'ils font, sous les injonctions conjuguées du détenteur de la baguette et du chef de leur pupitre. Selon le rapport qu'ils entretiennent avec leur carrière orchestrale, selon leurs origines et selon l'instrument qu'ils pratiquent, les musiciens tenteront ou non – auront intérêt ou non – de jouer avec ces hiérarchies. En effet, en dehors de l'orchestre la plupart des musiciens exercent toutes sortes d'activités musicales (musique de chambre, enseignement, ensembles de cuivres, variétés, jazz, cabarets, enregistrements, etc.). Comprendre le fonctionnement de l'orchestre suppose alors de prendre en considération toutes ces activités exercées hors de lui, activités qui permettent à certains musiciens de supporter la réalité de leur emploi, activités qui permettent en retour aux orchestres de fonctionner sans trop de dommages.)

Les représentations sociales de l'orchestre ne s'appuient, comme on l'a vu, que sur ce que l'orchestre donne à voir de lui-même lors des concerts, télévisés ou non. Le concert apparaît tout autant comme le moyen de rendre public le travail effectué au cours des répétitions que comme le moyen de neutraliser toutes les divergences socio-instrumentales qui constituent l'orchestre. Aboutissement, non seulement des répétitions mais également de toutes les trajectoires individuelles, le concert est le lieu et le moment où toutes les divergences sont gommées, neutralisées. L'orchestre en représentation tente alors de donner une image harmonieuse de lui-même. Pourtant, l'examen attentif des rituels de plateau, de ces allers-retours scène-coulisses, de ces salutations, de ces acclamations différenciées qui scandent les représentations, l'examen attentif des programmes de concerts, de la

6. On appelle ainsi des musiciens, n'appartenant le plus souvent pas à l'orchestre, invités en tant que solistes à interpréter un concerto.

logique du classement nominal des musiciens, l'observation des représentations télévisées de concerts révèlent les symptômes d'un orchestre en éclats.

À l'exception du premier chapitre, qui est une présentation des éléments indispensables à la compréhension du livre (genèse de l'opposition historique des cordes et des vents, composition de l'orchestre, conditions de travail), et qu'un lecteur averti peut contourner, le plan que j'ai adopté est à la fois chronologique et visuel. Il va de la relation que font les musiciens de leurs tout premiers pas musicaux à l'aboutissement de leurs trajectoires qu'est le concert. Autrement dit, il va de l'invisible, qu'est le passé, au concert, qui est le moment où les musiciens se donnent à voir. Les chapitres 2, 3 et 4 sont des histoires de vie qui retracent les principales étapes que doivent franchir les musiciens : elles partent des conditions sociales du choix de l'instrument et s'achèvent avec l'arrivée dans l'orchestre. Les chapitres 5, 6, 7 et 8 portent, respectivement, sur la fonction qu'ont toutes ces activités qu'exercent les musiciens en dehors de l'orchestre, sur les relations qu'entretiennent les musiciens entre eux selon la famille instrumentale à laquelle ils appartiennent, sur l'observation du travail de répétition et de l'élaboration de l'interprétation, et, enfin, sur le concert en tant qu'aboutissement des parcours de chacun et en tant que moment de neutralisation des conflits qui ne se manifestent que lors des répétitions.

Question de méthode

J'ai utilisé pour cette recherche le travail en archives, l'observation directe, les entretiens et l'analyse statistique. L'observation directe s'est effectuée sur une période de trois ans dans les formations suivantes : Orchestre national de France et Orchestre philharmonique de Radio-France la première année ; Orchestre de Paris les deuxième et troisième années ; Orchestre de l'Opéra la deuxième année. Les observations ont été réalisées à raison de trois à quinze heures de répétition par semaine. La première année, j'ai dû être le plus discret possible, n'interrogeant les musiciens que sur des points de détail que j'avais observés ; à partir de la deuxième année je me suis constitué un réseau d'informateurs venant régulièrement me voir et confronter leurs points de vue aux miens. J'ai pu parfois m'immiscer dans l'orchestre, dans la fosse à Garnier, dans certains pupitres de l'Orchestre national,

pour tenter de capter, mais en vain, ces mots, ces blagues qui circulent en circuit fermé dans les pupitres.

Les observations se firent également durant les concerts, aussi bien en coulisses avant l'entrée en scène, à la sortie des musiciens, que dans le public. Ayant à ma disposition autant de billets exonérés que je pouvais en désirer, j'ai pu assister à tous les concerts que je voulais et depuis tous les emplacements possibles de la salle. Je tiens à remercier ici C., mon informatrice principale, de m'avoir fourni ces billets, de m'avoir permis d'accéder à des répétitions de quatuors et de m'avoir autorisé l'accès aux cours instrumentaux qu'elle donne.

La phase d'entretiens ne commença quant à elle qu'au cours de la deuxième année. Je pensais initialement me contenter des observations et des informations que je « glanais » çà et là à travers les questions posées aux musiciens, mais l'observation a montré ses limites. Le nombre des entretiens s'est limité à quarante-cinq, jusqu'à ce que je sente venir le point de saturation. Les musiciens sélectionnés l'ont été au sein de chaque pupitre de toutes les formations professionnelles parisiennes. Au début, je choisisais mes interlocuteurs du regard, lors des répétitions, mais j'en suis vite arrivé au constat que ce choix s'effectuait sur la base de la confiance que m'inspiraient leur physionomie, leur maintien, etc. J'introduisais ainsi un biais en n'interrogeant machinalement que des enfants de non-musiciens, qui devaient sans doute partager avec moi, bien qu'obscurément, certaines propriétés. La seconde phase de recrutement s'est faite à partir de listes de noms et de numéros de téléphone : connaissant par avance l'instrument pratiqué, je prenais contact par téléphone. Il ne m'a jamais été opposé le moindre refus, que tous ces musiciens en soient ici remerciés. Les entretiens, semi-directifs, abordaient essentiellement quatre thèmes : la trajectoire, le rapport à l'orchestre et aux activités extra-orchestrales, le rapport aux autres musiciens et aux chefs, et une partie purement descriptive concernant l'espace des formations parisiennes.

La phase statistique concerne deux populations : les élèves du Conservatoire de Paris et les musiciens de l'Opéra de Paris. Le Conservatoire de Paris est le passage presque obligé (avec Lyon depuis peu) des instrumentistes professionnels ; bien qu'aucun texte officiel ne mentionne une telle obligation pour postuler dans les orchestres, tous les musiciens de l'Opéra y étaient passés sauf un. Recrutés sur concours et affectés dans des classes peu nombreuses, ces musiciens sont à la musique ce que les normaliens

sont à l'enseignement. Ils monopolisent et cumulent les meilleurs postes : orchestres, enseignement, activités de chambristes et de concertistes. Le fichier auquel j'ai eu accès concerne les élèves passés au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSM) entre 1950 et 1975. De ce fait, il englobe la population des orchestres à laquelle je me suis intéressé, à l'exception des plus jeunes. Les informations y sont maigres mais suffisantes pour ce qui nous intéresse ici : profession du père, lieu de naissance, date d'entrée, date de sortie, date de naissance, sexe et instrument joué.

Les formations orchestrales, à l'exception de l'Orchestre de l'Opéra, ne tiennent (ou ne divulguent ?) aucune statistique concernant leurs effectifs, je n'ai pu disposer que d'un fichier *ad hoc* constitué par l'intendant de l'Orchestre de l'Opéra, qui est par ailleurs, cela doit être souligné, tromboniste dans cet ensemble. Ce fichier devait servir à défendre les musiciens face aux tentatives de licenciement que D. Barenboïm faisait peser sur eux avant son entrée avortée à la direction de l'orchestre. Ce chef avait laissé planer la menace que tous les musiciens de l'orchestre n'ayant pas un niveau instrumental satisfaisant seraient renvoyés. Afin de faire valoir leur niveau instrumental, l'intendance a donc demandé à chaque musicien de constituer son CV de manière très précise. De ce fait, j'ai pu analyser le parcours détaillé de quelques musiciens ainsi que les propriétés sociales de toute la formation.

Les formations étudiées

Outre les quatre formations qui ont fait l'objet d'observations ethnographiques en répétitions et en concerts, j'ai également réalisé quelques entretiens avec des musiciens de l'Ensemble inter-contemporain (EIC) et de l'Ensemble orchestral de Paris (EOP). C'est dire que cette étude prend en considération deux types de formations.

Des formations généralistes, dont le répertoire s'étend généralement de la musique du XVIII^e siècle à la musique contemporaine (ONF, OPRF, Orchestre de Paris), et des formations spécialisées dans un type ou un éventail plus ou moins large de répertoire : Orchestre de l'Opéra de Paris qui, même s'il lui arrive de jouer des œuvres symphoniques, est avant tout un orchestre de fosse, l'EIC dont le répertoire est tourné vers la musique du XX^e siècle, et

l'EOP dont les œuvres jouables sont limitées du fait du relativement faible effectif de cette formation.

L'Orchestre de Paris, dont la création remonte à 1967, remplace en fait l'un des plus anciens orchestres professionnels au monde qu'était l'Orchestre des concerts du Conservatoire. C'est une formation dite de prestige, y sont reçues beaucoup de vedettes internationales de la musique, dont j'ai pu observer quelques-unes : C.M. Giulini, G. Solti, P. Boulez, C. von Dohnanyi, Z. Metha, etc. pour les chefs, L. Pavarotti, A. Brendel, M. Pollini, pour les invités, c'est-à-dire les figures de proue des maisons de disques dominantes sur le marché de la musique classique (Deutsche Grammophon, Philips, EMI, Decca). L'Orchestre de Paris a par ailleurs enregistré pour certaines de ces maisons (EMI, Philips) et recrute ses directeurs parmi les plus « prestigieux » : C. Munch, G. Solti, H. von Karajan, D. Barenboïm. La salle de concert et de répétition est la salle Pleyel.

L'ONF, concurrent direct de l'Orchestre de Paris, est une émanation de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française que fonda Inghelbrecht en 1934. Son répertoire, au moment de l'enquête, est très proche de celui de l'Orchestre de Paris, mais les invités y sont un peu moins notoires : E. Inbal, K. Sanderling, V. Spivakov, Yo Yo Ma, etc. Les premiers chefs invités sont successivement : L. Maazel, C. Dutoit, J. Tate. Les répétitions se font dans les studios de Radio-France où l'acoustique est relativement médiocre.

L'Orchestre philharmonique de Radio-France (anciennement Nouvel Orchestre philharmonique) est une formation récente datant de 1976. Lorsque je réalisais ce travail, il avait pour directeur M. Janowski. Son effectif de cent trente-huit musiciens lui permet d'être un orchestre à géométrie variable pouvant jouer en même temps dans trois lieux différents. Cet orchestre est un peu l'orchestre à tout faire de Paris : de la musique classique à la musique contemporaine, des petites formations de chambre à la Tétralogie de Wagner. Il est le moins prestigieux de ceux qui viennent d'être décrits, en cela que la plupart de ses prestations se font sous la direction d'« obscurs » invités français ou étrangers, ou sous la direction de spécialistes de musique contemporaine.

Les trois autres formations dont il sera ici question sont des orchestres spécialisés. L'orchestre de l'Opéra de Paris est essentiellement un orchestre de fosse. C'est un orchestre accompagnateur qui se subdivise entre Garnier et Bastille, accompagnant là le ballet, ici les opéras. L'Ensemble orchestral de Paris est une petite

formation de musique de chambre dite « Mozart » qui ne comprenait en 1993 que trente-sept musiciens. Du fait de son faible effectif, cette formation est limitée dans son répertoire : œuvres du XVIII^e siècle (Mozart, Haydn, etc.) et quelques autres plus récentes. Par ailleurs, les musiciens se produisent, dans le cadre du programme, en petites formations de chambre : quatuors, sextuors, quintettes, etc. Au moment de l'enquête, ces musiciens n'avaient aucun lieu de répétition et jouaient çà et là dans plusieurs salles de concert : Gaveau, Pleyel, etc. Le chef invité privilégié était alors A. Jordan. Les invités sont généralement français ou de relativement petite notoriété internationale. Enfin l'Ensemble intercontemporain est la formation spécialisée par excellence, son répertoire est limité au XX^e siècle, il va de Webern à Dusapin ; l'effectif avoisine celui de l'EOP.

Le moment est venu d'adresser mes remerciements à toutes ces personnes qui m'ont aidé : Messieurs Lainé, Coomans, Vozlinsky et Ambach qui m'ont permis d'accéder aux répétitions ; les secrétaires des formations concernées qui ont été de précieuses informatrices et mes principales pourvoyeuses de places de concert ; c'est également grâce à elles que j'ai pu avoir accès aux revenus et aux statuts des personnels des orchestres ; je tiens surtout à remercier les musiciens qui m'ont accordé du temps et de la confiance pour les entretiens ainsi que ceux qui ont supporté, sans protester, mon regard d'entomologiste. Enfin je tiens à remercier tout particulièrement Stéphane Beaud, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Combessie, Gilles Lazuech, Gilles Moreau, Michel Pialoux, Jean-Noël Retière, Charles Soulié, Alexis Spire, Charles Suaud et Florence Weber qui, à un moment ou à un autre, par leur lecture ou par leur soutien, n'ont pas peu contribué à l'aboutissement de ce travail.

Structure et morphologie de l'orchestre

On ne saurait comprendre pleinement les chapitres qui suivent, les clivages multiples qu'ils font apparaître, si l'on ne mettait pas en évidence que, dès l'origine, l'orchestre moderne et les institutions musicales françaises opposèrent deux catégories de musiciens, deux familles d'instruments dont l'une, les cordes, du fait de son ancienneté et de la richesse de son répertoire, n'a rien d'autre à faire que d'être elle-même, alors que l'autre, les vents, dont la présence s'accroît considérablement au XIX^e siècle, doit au contraire travailler à établir le bien-fondé de sa présence. Mais ce n'est pas tout. L'orchestre, à l'instar de bien des entreprises, possède une organisation interne (dont les découpages sont beaucoup plus fins que cette opposition primaire), sa propre division du travail, ses propres hiérarchies, son mode d'avancement et d'organisation, ses statuts, autant d'éléments dont la connaissance est indispensable pour qui veut saisir pleinement ce qu'est une carrière de musicien d'orchestre.

Les vents en quête de légitimité

Le XIX^e siècle voit progressivement émerger un orchestre hypertrophié. De la quarantaine de musiciens que comptaient en moyenne les formations mozartiennes, on arrive progressivement aux 122 instrumentistes que requièrent les *Gurrelieder* de A. Schönberg (1901) et aux 125 musiciens prévus pour la *Symphonie alpestre* de R. Strauss (1918). Parallèlement, la structure de l'orchestre se modifie : alors qu'au XVIII^e siècle les vents et percussions ne dépassaient que rarement la dizaine de personnes, quelques décennies plus tard vents et cordes iront parfois jusqu'à

faire jeu égal. Outre ce rééquilibrage instrumental, on assiste à une redistribution des rôles. De simples accompagnateurs qu'ils étaient jusqu'alors, les vents deviennent solistes.

Cette introduction progressive d'instruments jusqu'alors cantonnés le plus souvent à la musique militaire et populaire ne se fera pas sans difficultés. Une telle révolution n'aurait pu aboutir sans la conjonction de plusieurs phénomènes dont je ne retiendrai ici que deux éléments : la naissance du Conservatoire de Paris (1792 et 1796) et le progrès dans la facture instrumentale des vents qui s'étend de la fin du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e. Phénomènes qui marqueront les vents, jusqu'à aujourd'hui encore, du sceau des tard venus.

Le Conservatoire de Paris

1792 voit naître l'Institut national de la musique dont la finalité exclusive est de former des musiciens militaires et patriotiques afin d'alimenter les musiques de la Garde nationale « et de participer aux fêtes publiques¹ » ; cette institution n'enseigne encore que les instruments à vent. [Cette première école de musique d'État assigne ainsi, dès sa naissance, un rôle spécifiquement militaire aux instruments à vent. À cette époque, les autres musiciens (cordes, compositeurs, chanteurs) suivaient pour la plupart leur formation dans des maîtrises religieuses.] « À la fin de l'Ancien Régime, tout musicien qui désirait devenir un professionnel de la musique (compositeur, instrumentiste ou chanteur) devait apprendre son métier au sein de l'institution ecclésiastique. Il devait fréquenter pendant près de dix ans une maîtrise religieuse pour y apprendre à chanter, toucher l'orgue ou étudier le serpent². » L'entrée dans une maîtrise était soumise à une épreuve de chant devant jury et les places disponibles étaient en nombre limité. En dehors de cette institution, il existait par ailleurs une École royale de chant dirigée par Gossec (violoniste et compositeur) qui enseignera par la suite la composition au Conservatoire de Paris entre 1796 et 1816. C'est donc le chant qui constituait le paradigme musical et c'est sur celui-ci que se mesuraient les capacités artistiques des postulants. Une polarisation de la musique se dessine ainsi avec, d'un côté, la musique patriotique

qu'incarne l'Institut et qui regroupe l'ensemble des vents et, de l'autre, la musique artistique et religieuse marquée par l'École royale de chant et les maîtrises. À cette dualité correspond une opposition dans le recrutement : d'un côté, un recrutement populaire de prétendants pouvant n'avoir aucune compétence musicale³ et, de l'autre, un recrutement probablement plus élevé⁴.

En 1796, l'Institut devient Conservatoire et l'on assiste alors à l'intégration des deux pôles qui viennent d'être présentés. Désormais musiques patriotique et artistique vont devoir cohabiter. Tel est bien le but de cette entreprise, pour laquelle il s'agit d'ouvrir l'Institut à l'art musical en général et à tous les instruments. Alors que l'Institut devait être « considéré sous deux rapports : instruction publique et exécution dans les fêtes publiques nationales et concerts pour le peuple », en 1796, l'objectif du Conservatoire, « sous le rapport d'exécution, est employé à célébrer les fêtes nationales ; sous le rapport d'enseignement, il est chargé de former des élèves *dans toutes les parties de l'art*⁵ ».

Cette intégration des deux types de musique au sein du Conservatoire ne s'établira en fait que « sur le papier » : presque tous les témoignages recueillis distinguent non seulement les deux formes musicales mais les hiérarchisent au profit du pôle artistique⁶. Jusqu'alors pris en charge exclusivement par l'armée, les vents vont, en intégrant le Conservatoire, devoir dorénavant calquer leur jeu sur celui des cordes qui font figure, avec la voix, d'idéal-type académique de la « bonne manière » de jouer. Sarrette (capitaine de la Garde nationale, fondateur du Conservatoire de Paris, qu'il dirigea de 1796 à 1814) note encore qu'il faut « imposer aux

3. B. BRÉVAN, *ibid.*, p. 149.

4. Les données concernant le recrutement des élèves de l'Institut et du futur Conservatoire sont rares et approximatives. Selon L. Collobert, la pratique de la musique n'est pas une activité subalterne tant qu'elle reste amateur : « Ce n'est pas l'activité musicale en elle-même qui est subalterne ou prestigieuse ; sa valeur n'est pas absolue. Elle n'est véritablement noble pour celui qui l'exerce que s'il n'en tire pas les moyens de son existence », *op. cit.*, p. 29.

5. B. BRÉVAN, *op. cit.*, p. 158. Le second passage est de Chénier. Je souligne.

6. « Dans le domaine de la musique instrumentale, c'est surtout l'enseignement à vent qu'on espère améliorer. Jusqu'alors seules, ou à peu près, les écoles de musique militaire se chargeaient de former des élèves. Aucun traité valable n'existait pour permettre aux plus doués d'entre eux de s'élever d'une honnête médiocrité. » SARRETTE, « Discours du 22 octobre 1796 » cité par J. MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Flammarion, Paris, 1986, p. 18.

1. E. DUNAN, *Inventaire de la série AJ 37*, Sevren, Paris, 1971, p. XI. Je souligne.

2. B. BRÉVAN, *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, PUF, Paris, 1980, p. 72. Voir également à ce sujet, L. COLLOBERT, « Apprendre la musique au XVIII^e siècle », in *L'Éducation musicale* n° 344, janvier 1988 et n° 352, novembre 1988.

instruments à vent la pratique d'un instrument à cordes, de façon qu'ils puissent y prendre le sentiment de la bonne musique⁷ ».

Ce sont par ailleurs des arguments d'ordre économique qui viennent justifier et appuyer cette présence des instruments à vent au Conservatoire. Le Conservatoire « opérera la naturalisation des instruments à vent, que l'on est obligé de tirer d'Allemagne, ce qui neutralise en France une branche importante d'industrie et enlève des moyens d'existence à une partie nombreuse de la population de la République⁸ ».

Cette polarisation de l'enseignement instrumental se retrouve aussi dans l'évolution de la part respective des enseignements d'instruments à vent et à cordes qui va, en quatre ans, se faire de façon sensible au profit de ces dernières : en 1796⁹, il y avait onze classes de clarinette, pour six de cor et trois de violon ; en 1800¹⁰, on trouve deux classes de clarinette, huit de cor¹¹, six de violon, huit de violoncelle. En 1816, lors de la requalification du Conservatoire (rebaptisé École royale de musique) et de la suppression de la Garde nationale, on trouve les enseignements suivants : quatre classes de piano, quatre de violon, deux de violoncelle, une de flûte, une de hautbois, deux de clarinette, deux de basson et trois de cor¹².

Bien des années plus tard, la situation semble être la même. Berlioz, qui a sans doute le plus contribué à introduire aussi massivement les vents à l'orchestre et l'un des premiers à les avoir dotés de fonctions de solistes, lors de son second voyage en Allemagne entre 1845 et 1846, note qu'aucun enseignement spécifique de l'alto n'est dispensé en France : « Quand un violon est médiocre, on dit : il fera un bon alto. » Il préconise en outre l'étude de la clarinette basse de sax, le saxophone, l'ophicléide,

le bass-tuba, les sax-horns, le cornet à pistons, les percussions, etc.¹³.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le Conservatoire polarise de plus en plus son enseignement entre les instruments les plus « canoniques » d'un côté, que sont claviers et cordes, et les instruments le plus souvent considérés comme militaires de l'autre, entre les anciens et les nouveaux venus. Mais on ne saurait expliquer totalement une telle dissymétrie si l'on ne tenait pas compte de l'état de la facture instrumentale des vents durant la période à laquelle on s'intéresse ici.

Les améliorations techniques des instruments à vent

Que l'enseignement de ces instruments pose un problème s'explique aussi par les faibles capacités musicales de certains d'entre eux. En effet, jusqu'au XVIII^e siècle, la plupart des cuivres ne pouvaient obtenir de leur jeu qu'un nombre limité de notes dites harmoniques naturelles, autrement dit leur échelle sonore était des plus incomplètes. Il faudra alors attendre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e pour que s'accomplissent des progrès dans la facture instrumentale des vents qui rendront leurs possibilités comparables à celles des cordes. Ces progrès porteront surtout sur les matériaux (passage du bois au métal) et sur l'apport de nouveaux moyens d'obturation des orifices instrumentaux : système de clefs, de pistons et de coulisses, autant de moyens qui permettront de compléter chromatiquement les échelles sonores de ces instruments¹⁴.

Pour ce qui concerne la famille des bois, on notera ainsi que la flûte traversière, telle qu'on la connaît aujourd'hui, permet, grâce à un procédé mécanique, d'obturer plusieurs orifices en même temps et ce à l'aide d'un seul doigt. La conception de cet instrument est due à Boehm (1794-1881) et elle voit le jour aux alentours de 1831. La clarinette n'échappe pas à ce mouvement : son histoire, s'opérant sans rupture véritable, est celle de l'adjonction progressive de clefs supplémentaires depuis la fin du XVIII^e siècle, jusqu'à ce que, en 1843, Yacinthe Klosé (1808-1880) y adapte le système de Boehm prévu initialement pour la flûte.

7. *Ibid.*, p. 18. Le modèle musical que représente le violon sert encore de nos jours à transmettre la « bonne » manière de jouer aux instrumentistes à vent, il arrive ainsi que des enseignants disent à leurs élèves : « Joue l'archet au violon. » Ce qui signifie chanter, jouer de manière moins saccadée. On consultera également, ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1926, notamment p. 115 où tous, ou presque, les topiques concernant le violon et le piano sont réunis.

8. Pierre CONSTANT, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Imprimerie nationale, Paris, 1990, texte 1796, CCXXXIX, cosigné par Gossec, Grétry, Lesueur, Cherubini, Sarrette.

9. J. MONGRÉDIEU, *op. cit.*, p. 16.

10. P. CONSTANT, *op. cit.*, CCLIV, 1800.

11. Une telle importance du cor se justifie par la richesse du répertoire « cornistique » chez les compositeurs les plus académiques : Mozart, Haydn, etc.

12. P. CONSTANT, *op. cit.*, CCLIV, 1800.

→ 13. H. BERLIOZ, *Mémoires*, Flammarion, Paris, 1969, p. 231-233.

14. Sur les instruments à vent, voir F. R. TRANCHEFORT, *Les Instruments de musique dans le monde*, tome 2, Seuil, Paris, 1980, et G. GOURDET, *Les Instruments à vent*, PUF, Paris, 1967.

Pour la famille des cuivres, le cor subit aussi une évolution analogue. Le procédé des pistons fut inventé en 1813 par Blühmel et amélioré en France vers 1826 par J. Meifred : il remplaça le cor de Haempel ou cor à main qui avait jusqu'alors cours. Sur ce dernier, les notes chromatiques s'obtenaient en obturant le pavillon de la main ; le système des pistons permit d'obtenir une justesse plus grande et d'atteindre toutes les notes de son échelle sonore. Il s'agit sans doute de ce nouvel instrument qu'évoque Berlioz : « Plusieurs compositeurs se montrent hostiles au cor à cylindres, parce qu'ils croient que son timbre n'est pas le même que celui du cor simple... Il faut seulement conclure de tout ceci que les cornistes doivent savoir se servir de la main dans le pavillon, comme si les mécanismes des cylindres n'existaient pas¹⁵... » La trompette à pistons apparut quant à elle vers 1815, mais n'acquies sa forme définitive qu'en 1830, en Allemagne. Comme pour le cor, l'invention du système à pistons était due à Blühmel et Stölzel, toutefois il ne s'imposa que difficilement, et c'est seulement vers la fin du XIX^e siècle que « la trompette à pistons (ou d'harmonie) eut accès à l'orchestre¹⁶ ». À en croire F. R. Tranchefort, « Berlioz utilise encore la trompette naturelle ».

Face à toutes ces innovations, le Conservatoire oppose comme on l'a vu certaines réticences. Malgré le succès qu'elle rencontre et la relative richesse de son répertoire, la nouvelle flûte de Boehm ne sera pas enseignée sans difficultés. « Présentée à l'Académie des sciences en 1837, la "flûte Boehm" fut l'objet d'un rapport très favorable. Elle était adoptée dès l'année suivante par J. B. Coche, professeur au Conservatoire de Paris¹⁷. » Mais, peu avant, on peut lire au sujet de cet instrument l'extrait suivant d'un rapport adressé à M. de Gasparin (ministre de l'Intérieur sous la Monarchie de Juillet) : « D'après ces motifs vous jugerez sans doute, vous-même, comme moi, M. le ministre, qu'il ne doit pas être donné suite à la demande de M. Berbignier. S'il fallait d'ailleurs attacher au Conservatoire un professeur nouveau pour chaque innovation qu'on introduirait dans tous les instruments, cela n'aurait pas de bornes¹⁸... »

Pour ce qui concerne la trompette, J. B. Arban, professeur de trompette au Conservatoire de Paris, écrivit à plusieurs reprises

au ministre ainsi qu'au directeur du Conservatoire pour leur réclamer la création d'une classe de cornet à pistons, lequel « remporte de plus en plus de succès aux dépens de la trompette¹⁹ ». Le cornet à pistons, dont il existe toujours une classe au Conservatoire de Paris, est le voisin immédiat de la trompette, tant par son fonctionnement que par son usage et sa sonorité : il semble avoir été très prisé dans les orchestres de l'époque alors qu'il n'existait pas encore pour lui d'enseignement : « Les sax-horns et les cornets à pistons devraient être également enseignés dans notre conservatoire, puisqu'ils sont maintenant, les cornets surtout, d'un usage général²⁰. » Ailleurs, Berlioz ajoute : « Nous n'avons presque point encore en France de trompettes chromatiques (ou à cylindres) ; la popularité incroyable du cornet a fait une concurrence victorieuse jusqu'à ce jour, mais injuste à mon avis ; le timbre du cornet étant loin d'avoir la noblesse et le brillant de celui de la trompette²¹. »

On se trouve ainsi face à un clivage instrumental : d'un côté, les cordes dont la présence n'est jamais remise en cause, de l'autre, les vents dont la présence pose toujours un problème. On retrouve ainsi, au milieu du XIX^e siècle, la confrontation entre musique patriotique ou militaire²² et musique artistique. D'un côté, les instruments artistiques, de l'autre, ceux qui tentent de le devenir en effaçant leurs connotations martiales. On a donc affaire ici à la formation d'une hiérarchie entre anciens et nouveaux venus, entre *établis* et *marginiaux*, pour reprendre les termes de N. Elias et J. L. Scotson²³.

Par son inertie à l'égard des vents, le Conservatoire a freiné leur essor au moment même où ceux-ci commençaient à avoir des possibilités techniques comparables à celles des cordes. Le Conservatoire de cette époque apparaît bel et bien comme un conservatoire de la tradition plutôt que comme un catalyseur des innovations. Malgré toutes ces difficultés, les vents gagneront de plus en plus massivement l'orchestre et occuperont désormais, grâce à des musiciens romantiques et postromantiques tels que

15. H. BERLIOZ, *op. cit.*, p. 119, extrait de la lettre adressée à Louis Bertin lors de son premier séjour en Allemagne.

16. F. R. TRANCHEFORT, *op. cit.*, p. 96.

17. G. GOURDET, *op. cit.*, p. 23.

18. Archives nationales : AJ 37 84 7 i.

19. On trouve ces lettres aux Archives nationales sous la référence : AJ 37 84 7 f. On trouve également à ce propos un article de C. Saint-Saëns y exprimant son soutien.

20. H. BERLIOZ, *op. cit.*, p. 231, tome II.

21. *Ibid.*, p. 120.

22. Cette dernière sera enseignée en tant que telle jusqu'en 1856, année de la suppression du Gymnase de musique militaire.

23. N. ELIAS et J. L. SCOTSON, *Logiques de l'exclusion*, Pocket, Paris, 1997. Cf. plus particulièrement p. 33-89.

Berlioz et Wagner, des fonctions de solistes alors qu'ils avaient été jusque-là cantonnés à de simples rôles de coloration²⁴. C'est au milieu du XIX^e siècle que l'orchestre que l'on connaît aujourd'hui se met en place. Il ne reste plus qu'à en distribuer les composantes le plus rationnellement possible dans l'espace. On va voir que l'histoire de cette mise en espace de l'orchestre ne se fera pas sans réveiller les antagonismes dont il vient d'être question.

Comment disposer les musiciens ?

Au XIX^e siècle, ces formations encore toutes récentes que sont les orchestres symphoniques doivent disposer les musiciens dans l'espace. Alors que les vents commencent à être reconnus en tant que solistes, ils ne gagnent pas en visibilité. À mesure qu'ils intègrent l'orchestre, on les dispose tout au fond de celui-ci. Peu à peu, ces instruments d'harmonie vont devoir s'installer vers les positions réservées en d'autres lieux aux cancrs.

Les modifications topographiques sont bien entendu pour la plupart justifiées par des considérations acoustiques. Mais il est à noter que certaines des tentatives qui furent faites pour modifier la distribution des musiciens se heurtèrent à des résistances d'un autre ordre. Voici à ce propos une anecdote fort significative : « Obsédé par le son, Stokowski opérait souvent des changements ; en 1932 notamment, lorsqu'il plaça au premier plan, devant lui, de gauche à droite l'ensemble des bois : disposition qui fut rapidement abandonnée à la suite des protestations du public, des critiques et des musiciens²⁵. » S'il fallait un autre exemple pour tenter de convaincre le lecteur que tout n'est pas de l'ordre de l'acoustique dans le choix d'un dispositif spatial, on pourrait évoquer celui de l'Union soviétique de 1922 qui a voulu expérimenter un orchestre sans chef : les « Persimfans », pour pouvoir coordonner leur jeu, disposent les musiciens de la façon suivante :

24. « À l'orchestre (celui du XVIII^e siècle) comme sur le papier, et abstraction faite de toutes les exceptions à la règle, chaque instrument avait son rôle fixé, traditionnel. Beethoven lui-même instrumente encore de façon "schématique", maintenant les hautbois au-dessous des flûtes, les clarinettes au-dessous des hautbois, les bassons au-dessous des clarinettes, pour ne rien dire de la fonction traditionnelle qu'il assigne aux cors et aux trompettes », A. EINSTEIN, *La Musique romantique*, Gallimard, Paris, 1959, p. 15.

25. Anecdote rapportée par G. LIÉBERT, in *L'Art du chef d'orchestre*, Pluriel, Paris, 1988, note 58, p. 725. Voir également, H. RAYNOR, *The Orchestra*, Robert Hale Limited, London, 1978, p. 109-127.

« Une partie des cordes, placée en demi-cercle, tournait le dos au public et les autres, ainsi que les bois et les cuivres, étaient rangés en diagonale, se faisant face, à l'intérieur du demi-cercle²⁶. »

En 1773, alors que les vents n'avaient pas encore l'importance qu'ils ont prise après Beethoven et Berlioz, l'Orchestre du Grand Théâtre de Versailles disposait les vents au tout premier plan devant le public alors que deux rangées de dix violons constituaient le fond de l'orchestre. Cette formation est de douze ans antérieure à la *Symphonie K 551* de Mozart. Lors de son premier voyage en Allemagne de 1841 à 1842, Berlioz décrit un orchestre qui n'a rien à voir avec celui auquel nous sommes aujourd'hui habitués : « Les violons, altos, violoncelles réunis occupent le côté droit de l'orchestre, les contrebasses sont placées en ligne droite dans le milieu, tout contre la rampe, les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes formant au côté gauche le groupe rival des instruments à archet, les timbales et les trombones sont relégués seuls à l'extrémité du côté droit²⁷. » Les vents sont encore visibles du public, ils occupent les places qu'occupent aujourd'hui les violoncelles et parfois les altos. Chaque « groupe rival » occupe des positions opposées mais spatialement analogues.

Paradoxalement, ce sont les compositeurs qui ont fait le plus grand usage de ces « nouveaux » instruments qui vont peu à peu les faire reculer jusqu'à les cacher aux regards et ne plus les donner qu'à entendre. Berlioz lui-même pense à cette transformation spatiale de l'orchestre : « La masse entière des instruments sera disposée sur les gradins ; les premiers violons sur le devant à droite, les seconds violons sur le devant à gauche, les altos dans le milieu entre les deux groupes de violons, les flûtes, hautbois, cors, clarinettes et bassons derrière les premiers violons, un double rang de violoncelles et de contrebasses derrière les seconds violons ; les trompettes, cornets, trombones et tubas derrière les altos, le reste des violoncelles et des contrebasses derrière les instruments à vent en bois, les harpes sur l'avant-scène tout près du chef d'orchestre, les timbales et les autres instruments à percussion derrière les instruments de cuivre²⁸... » R. Wagner, grand consommateur et concepteur de cuivres, les dissimule davantage encore aux regards dans la disposition de

26. G. LIÉBERT, *Ni empereur ni roi. Chef d'orchestre*, op. cit., p. 92.

27. H. BERLIOZ, op. cit., tome 2, p. 60. Je souligne.

28. H. BERLIOZ, *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, Pluriel, Paris, 1855, p. 56.

l'orchestre qu'il conçoit pour son nouveau théâtre de Bayreuth : les vents dans cette fosse sont quasiment recouverts par la scène qui forme comme un toit au-dessus d'eux. On voit, à travers cette évolution spatiale, se dessiner et comme se répéter sur un tout autre mode l'opposition des deux grandes familles instrumentales qui constituent l'orchestre. Les instruments les plus « artistiques » sont placés sur le devant, mis en valeur, tandis que les plus « militaires » sont comme relégués tout au fond.

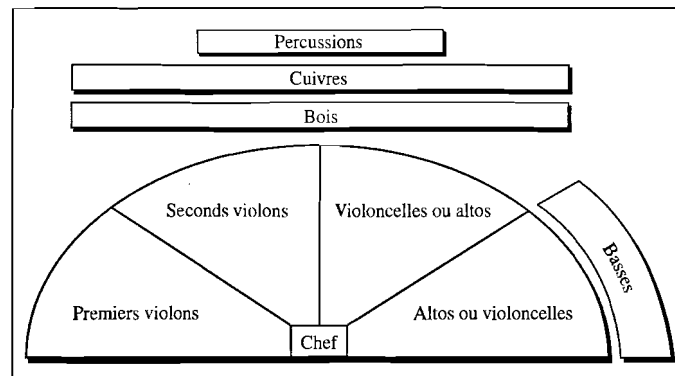
C'est à partir du milieu du XIX^e siècle que l'orchestre prendra la disposition (voir figure p. 29) qu'il a plus ou moins conservée jusqu'à aujourd'hui. Mais il suffira qu'un auteur contemporain veuille donner une coloration quelque peu martiale à l'une de ses œuvres pour voir resurgir aussitôt les cuivres aux avant-postes de la scène. Tel est le cas de *Formazioni*, de L. Berio, qui reconnaît lui-même la connotation « militariste » de l'œuvre. En voici la disposition : « Dans *Formazioni*, l'orchestre est disposé d'une façon qui abolit obligatoirement les rapports coutumiers entre instruments. Une place prééminente est accordée aux cuivres, qui sont divisés en deux groupes et placés de chaque côté de l'orchestre sur des plates-formes à partir desquelles ils peuvent échanger des phrases musicales d'une écriture originale au-dessus du corps de l'orchestre. Les vents sont eux aussi divisés, un groupe occupant la place du premier violon à gauche du chef d'orchestre, un autre étant placé en arrière et à sa droite, et un troisième occupant le centre, entouré par le gros de la section des cordes. [...] Cette distribution est manifestement stratégique (et Berio a fait remarquer la connotation militariste du titre : *Formations*) car elle a pour objectif de faire ressortir et d'éclaircir la structure de l'œuvre²⁹. »

Morphologie de l'orchestre

Dès sa naissance, l'orchestre symphonique moderne hiérarchise et oppose donc deux familles de musiciens, deux familles qui ne semblent pas avoir la même légitimité. Tel est le découpage principal que l'on peut observer. Mais il en est de plus fins, de plus affirmés, de plus fonctionnels.

29. R. MARSH, « Présentation de *Formazioni* de Luciano Berio », in CD. Decca, 1989.

La disposition actuelle des orchestres parisiens



Familles instrumentales, pupitres, rôles et division du travail orchestral

Les formations dont il sera ici question sont constituées d'effectifs plus ou moins nombreux, variables suivant les œuvres interprétées et, par là même, suivant les époques de composition de ces dernières. Cette présentation de l'orchestre se limitera aux orchestres symphoniques et aux orchestres de chambre (appelés aussi formations Mozart) parisiens et professionnels (dont les musiciens perçoivent un salaire mensuel fixe) dont le répertoire se compose en pratique d'œuvres qui, pour la plupart, vont du XVIII^e au XX^e siècle.

Les orchestres observés entre 1989 et 1994 sont des ensembles d'instrumentistes pouvant déployer des effectifs allant des trente-sept musiciens de l'Ensemble orchestral de Paris³⁰ aux cent cinquante musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris³¹. Toutes ces formations incluent les quatre principales familles instrumentales. Ces familles sont : les cordes, les bois, les cuivres³² et les percussions. Les trois premières comprennent chacune quatre

30. Ce nombre provient du programme annuel des concerts de cet ensemble pour l'année 1990-1991, sur lequel on trouve la liste des musiciens. Ces effectifs ont aujourd'hui évolué.

31. J.-P. SAINT-GEOURS, *Le Théâtre national de l'Opéra de Paris*, PUF, Paris, 1992, p. 24.

32. Les bois et les cuivres sont souvent regroupés ensemble dans la famille plus large des vents. Au sein d'un orchestre, on appelle « petite harmonie » l'ensemble que forment les bois et « harmonie » l'ensemble des instruments à vent.

instruments³³ : les violons, altos, violoncelles et contrebasses pour les cordes ; les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons pour les bois³⁴ ; les cors, trompettes, trombones et tubas pour les cuivres³⁵. Les percussions se fragmentent en une multiplicité d'instruments allant de la timbale aux xylophones, vibraphones, glockenspiels, cymbales, caisses claires, tambours, tams, grosses caisses, triangle, jeux de bouteilles, sirènes, pistolet, etc.

Outre la catégorisation traditionnelle par familles, une autre taxinomie permet de classer les instruments selon la fonction qu'ils occupent au sein de l'orchestre et plus particulièrement au sein des œuvres. Si le classement par familles instrumentales va de soi, il n'en va plus de même lorsque l'on aborde la manière dont les instruments sont utilisés par les compositeurs : un instrument peut être utilisé comme soliste, comme chanteur (lorsqu'un pupitre, ou plus, d'instruments joue tout ou partie de la mélodie), comme instrument harmonique, comme instrument de coloration, comme instrument rythmique (fonctions d'accompagnement de la mélodie), toutes ces fonctions variant selon les époques. Alors que, depuis Berlioz, il n'est plus guère possible d'assigner une fonction unique à chaque instrument, on peut dire toutefois que, tendanciellement, dans les formations du type dont il est ici question, compte tenu de la forte orientation classique et romantique de leur répertoire, les cordes tiennent le « haut du pavé » pour ce qui concerne le chant ou la mélodie (donc la « visibilité » acoustique).

Les cordes prises dans leur ensemble, par opposition au groupe des solistes que constituent les vents et certaines percussions, sont dites *tuttistes*, c'est-à-dire que l'ensemble du pupitre, ou l'ensemble d'un sous-groupe constitutif de ce pupitre, joue simultanément les mêmes traits à l'unisson. Il n'est donc pas possible d'identifier un son ou une personnalité musicale particuliers.

33. Il va de soi que toutes ces familles comprennent davantage d'instruments. Ces quatre instruments sont simplement ceux que l'on rencontre dans toutes les formations qui nous intéressent ici, mis à part l'Ensemble orchestral de Paris qui ne disposait, lors de l'enquête, ni de tubas ni de trombones.

34. Il existe des variations pour un même instrument selon que la tessiture est plus ou moins haute : ainsi on trouve la petite flûte, la petite clarinette, la clarinette basse, le hautbois d'amour, le cor anglais (qui est un hautbois et non un cor), le contrebasson, etc. Enfin, pour certains instruments comme la clarinette, il existe plusieurs tonalités d'instrument : la clarinette en si bémol, en mi bémol, etc.

35. On trouve chez les cuivres des variations analogues à celles des bois, ainsi les trompettes peuvent être en ut, en si bémol, etc., à palettes ou à pistons ; le trombone ténor, le trombone complet, le trombone basse, etc.

Mais si les cordes sont, pour la plupart, *tuttistes*, il n'en demeure pas moins que chacun de ces pupitres dispose de ses propres *supersolistes*, premiers solistes et seconds solistes, qui ont une double fonction : assurer les solos de leur instrument et servir de relais entre le chef (consignes interprétatives durant les répétitions) et le pupitre qu'ils ont sous leur responsabilité et auquel ils doivent suggérer les coups d'archet.

On trouve par ailleurs une hiérarchisation fonctionnelle au sein même des pupitres. On va ainsi, par exemple, des *supersolistes* aux premiers solistes puis aux seconds solistes, de la même façon que l'on trouve un pupitre de premiers violons (généralement plus exposés dans l'aigu) et un pupitre de seconds violons (moins exposés). Ceux-ci pourront de nouveau se subdiviser si une œuvre nécessite des parties de troisième et quatrième violons, voire davantage. Il n'en va pas autrement pour les vents, chez qui la hiérarchie des solistes vaut également. Ce découpage met en évidence une autre manière de classer les instruments qui oppose, au sein même des pupitres, les instruments qui jouent dans l'aigu aux instruments qui jouent dans le grave : dans la plupart des cas³⁶, plus on va vers le premier d'un pupitre, plus l'instrument considéré est censé jouer dans l'aigu. Il faut préciser que cette hiérarchisation par la tessiture, qui prévaut pour chaque instrument, est également valable au niveau des familles instrumentales. Ainsi, chacune d'elles comprend ses instruments aigus (violons, flûtes, hautbois, clarinettes, cors et trompettes) et graves (altos, violoncelles, bassons, clarinettes basses, trombones, tubas). La clef dans laquelle ils lisent (sol, fa quatrième, ut troisième et quatrième) permet d'établir ce classement. (On verra qu'il existe une relation entre la hauteur musicale d'un instrument et la hauteur sociale de son recrutement.)

On a déjà noté que l'orchestre symphonique de plateau³⁷ ordonnait les musiciens selon leur famille instrumentale, faisant ainsi apparaître un devant de l'orchestre occupé par les cordes, un milieu occupé par les bois et l'emplacement des cuivres et des percussions situé tout au fond³⁸. Une autre division de l'espace orchestral est celle qui scinde, mais de manière moins nette,

36. Il en va différemment chez les cors où les instruments les plus exposés sont les premier, troisième et cinquième cors et ensuite les deuxième, quatrième et sixième cors.

37. Que j'oppose ici à l'orchestre de fosse que l'on trouve à l'Opéra.

38. Les queues, selon la taille de la salle et de l'effectif retenu, peuvent se trouver sur les côtés.

l'orchestre en deux parties latérales : du côté gauche se trouvent les instruments aigus et, du côté droit, les graves. À cette opposition correspond, théoriquement, une fonction différenciée attribuée à chaque main du chef. La main gauche est censée exprimer et soutenir le chant, tandis que la droite donne en principe le tempo. D'un côté le chant, l'expression, l'âme de l'œuvre, de l'autre, la rythmique, plus corporelle, plus métronomique. Il y a enfin les recoins dans lesquels sont insérés des instruments plus ou moins présents selon les œuvres tels que le piano (à condition bien entendu qu'il ne figure que comme instrument d'orchestre) et la harpe, mais on y trouve également des accessoires de percussion³⁹, des instruments relativement atypiques pour ce genre de formations (mandolines, accordéons, etc.), qui sont recrutés comme « supplémentaires⁴⁰ » et que l'on insère sur le plateau selon les recoins disponibles. Ces espaces se situent le plus souvent derrière les violons.

L'orchestre, en deçà du masque d'unité qu'il produit lors des représentations, repose ainsi sur de multiples découpages opérationnels et fonctionnels qui demeurent peu visibles aux yeux des spectateurs. Pour résumer : il y a quatre familles d'instruments ; il y a les instruments aigus et les graves ; on trouve plusieurs fonctions : soliste, mélodique, harmonique et rythmique ; des instruments solistes et des instruments tutti ; au sein de chaque pupitre existe une hiérarchie qui va du grave à l'aigu, du moins exposé au plus exposé ; il y a, enfin, le chef, auquel on s'intéressera plus loin. L'orchestre est ainsi un tissu, une trame en laquelle s'entrecroisent des fils qui ont leur fonction dans l'esthétique du tout. Il suffit d'en ôter un pour sentir aussitôt une absence, un peu comme ces contrebassistes qui disent assez souvent, non sans autodérision, qu'on ne les entend que lorsqu'ils ne jouent plus.

Recrutement, rémunérations et conditions de travail des musiciens

Pour partie, ces découpages sont sanctionnés par des hiérarchies statutaires qui mettent en jeu, dans les orchestres, les modes de recrutement, les conditions de travail ainsi que la question des rémunérations.

39. Il faut entendre par là toutes sortes de petits instruments tels que sirènes, jeux de bouteilles, castagnettes, etc.

40. L'orchestre a recours à eux lorsqu'il doit interpréter une œuvre qui sort du « répertoire traditionnel » à partir duquel les formations symphoniques sont configurées.

Les musiciens des orchestres concernés se distinguent d'autres artistes tels que les comédiens par le fait qu'ils n'ont pas le statut d'intermittent du spectacle⁴¹. Ce qui ne signifie pas, comme on le verra, qu'ils n'aient pas recours à des activités intermittentes en dehors de l'orchestre. Mais ces activités qui viennent s'ajouter à la carrière orchestrale ne procèdent pas tant de la nécessité économique d'accroître ses revenus – les musiciens ont des salaires convenables – que de la satisfaction d'exercer d'autres activités musicales qui apparaissent plus valorisantes pour certains.

Les musiciens sont recrutés par concours à l'issue desquels, et à condition qu'ils satisfassent à une période probatoire, ils sont définitivement engagés par un contrat à durée indéterminée⁴². Le recrutement d'un musicien se fait dans toutes ces formations sur concours. Le jury du concours de l'Orchestre de Paris se compose du directeur musical, qui en est le président et qui peut être représenté et remplacé par une « personnalité musicale », « de trois membres désignés par le directeur musical, soit parmi les artistes musiciens de l'orchestre, soit parmi la direction de l'orchestre de Paris, soit parmi des personnalités extérieures à l'orchestre ». Il est en outre composé de quatre membres du conseil des solistes désignés par celui-ci, les délégués du personnel assistent au concours « en tant qu'observateurs aux épreuves et aux délibérations ». Les statuts de l'Orchestre de Paris posent une condition de nationalité française que l'on ne retrouve pas dans les autres, mais qui peut être invalidée sur proposition du président du conseil d'administration (art. 4), et la condition pour les hommes « d'avoir satisfait aux lois sur le recrutement de l'armée ». Ayant été agréés, les musiciens sont alors engagés à titre de stagiaire pour une période variant de six à douze mois selon les formations.

41. Pour plus de précisions sur ce statut et sur les effets qu'il induit sur la vie des artistes, cf. P. M. MENER, *La Profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1997, notamment les chapitres IV et VII.

42. Toutes ces informations proviennent essentiellement des statuts des musiciens des formations permanentes de Radio-France (SMRF), « Annexe II à la convention collective de la communication et de la production audiovisuelles concernant les musiciens et choristes des formations permanentes », 1986, des statuts du personnel artistique de l'Orchestre de Paris (SOP), date manquante, et de l'avenant « personnels artistiques » à la convention collective l'Opéra de Paris (SOOP) de 1985. À quelques nuances près, ces statuts sont fort voisins, je n'utiliserai donc que ceux qui me paraissent les plus explicites sur les points abordés ainsi que ceux qui mettent en évidence des différences sensibles entre les orchestres.

L'orchestre peut également avoir recours à des musiciens intermittents que l'on appelle les « supplémentaires » et qui viennent compléter ponctuellement l'orchestre pour des œuvres nécessitant certains instruments non prévus par l'effectif, pour tenir les emplois vacants ou pour jouer la musique de scène dans le cas de l'Opéra de Paris. Ces musiciens « seront choisis, dans toute la mesure du possible, sur des listes constituées et mises à jour périodiquement par la représentation permanente et la direction. Il sera fait appel en priorité aux artistes remarqués lors des précédents concours et figurant au procès-verbal » (SMRF).

Les musiciens titulaires recrutés sont affectés à l'une – celle à laquelle ils ont postulé – des quatre catégories de musiciens communes, à quelques variations lexicales près, à toutes les formations, à l'exception de l'Ensemble intercontemporain. Ces quatre catégories déjà rencontrées sont : les supersolistes, les premiers solistes, les seconds solistes et les musiciens du rang ou tuttistes (cet aspect de la classification sera plus amplement développé au début du troisième chapitre). Deux seulement de ces catégories font l'objet d'une description, tout d'abord celle des supersolistes dont la fonction est, outre celle de jouer les solos⁴³, d'assurer « la responsabilité artistique de leur pupitre et qui peuvent être amenés à animer des répétitions partielles » (SMRF). Ensuite, font partie des musiciens du rang (ou tuttistes), « tous ceux qui ne figurent pas dans les trois premières catégories », à savoir la grande majorité des musiciens. Il est toutefois précisé dans le SOOP que « les artistes classés dans la classe B (premiers solistes) doivent suppléer sans indemnités les artistes de leur spécialité appartenant à la classe A (supersolistes), en cas d'absence ou de maladie de ceux-ci » ; il en va de même pour les artistes de la classe C (seconds solistes) qui peuvent être amenés, dans les mêmes conditions, à remplacer les membres absents des classes A et B. Les statuts prévoient toutes les défaillances qui pourraient nuire au concert jusqu'à prescrire la manière dont les musiciens doivent se déplacer au moyen de leur véhicule personnel : « Pour se prémunir et prémunir l'ensemble des musiciens et choristes contre de graves désagréments, la société décide qu'en aucun cas deux musiciens d'un même pupitre d'harmonie

TABLEAU 1 : Salaire annuel brut en euros
des musiciens des orchestres parisiens (1992)

	ONF	OPRF	Opéra	Orchestre de Paris
Musiciens du rang	34 756,55	32 747,88	32 096,16	34 017,47
Seconds solistes	37 343,3	35 030,95	38 279,03	36 589,59
Premiers solistes	39 928,23	37 646,98	39 549,85	39 123,91
Supersolistes	42 836,95	40 242,88	40 840,32	41 993,61

NB. Il s'agit ici du salaire à l'embauche.

ou de quatuor, le premier et supersoliste, ne peuvent voyager dans la même voiture personnelle. »

À cette hiérarchisation des postes correspond une hiérarchie des salaires (assez voisins d'une formation à l'autre), ainsi qu'une progression salariale qui tient compte de l'ancienneté au sein de chacune de ces catégories. À l'Orchestre de Paris, chacune de ces catégories contient six échelons « comportant une augmentation égale de 4 % du traitement de base », à l'Opéra la progression s'effectue sur la base de 7 échelons séparés de quatre ans et pouvant bonifier le salaire de 16 % au bout de vingt-huit ans d'ancienneté (de 14 % pour les formations de Radio-France). Si, dans la plupart des formations, seule l'ancienneté conditionne cette bonification salariale, l'Orchestre de Paris soumet le passage des échelons à un « contrôle qualitatif de fonction ». À l'issue de cette épreuve, le musicien peut être soit promu, soit maintenu dans son échelon, soit tenu, dans les trois mois qui suivent, de passer une « audition de contrôle » devant un jury « présidé par le directeur de l'orchestre, [composé de] deux membres de la direction, deux solistes virtuoses de l'instrument concerné ne faisant pas partie de l'orchestre, et de deux professeurs du Conservatoire national supérieur de musique de Paris ». À l'issue de cette audition de contrôle, l'instrumentiste peut être, soit maintenu dans sa fonction et son classement, soit maintenu dans sa fonction et son classement pour un semestre à l'issue duquel il doit passer de nouveau une audition, soit rétrogradé d'échelon ou de catégorie, soit, enfin, radié de l'orchestre.

43. La notion de soliste, précise le SMFR, « se définit par l'exécution d'une partie indépendante se détachant sur un fond musical homogène et entraîne, par là même, pour le musicien, une responsabilité ou un risque particuliers », art. 63.

Le passage d'une classe à l'autre est soumis quant à lui à un concours ; le seul avantage dont le musicien de l'orchestre dispose sur ses concurrents extérieurs (SOP) est que, à « égalité de talent, la préférence lui est donnée sur les concurrents extérieurs à l'orchestre ».

Il existe en outre une certaine mobilité des musiciens entre toutes ces formations, mobilité qui est bien évidemment conditionnée par la réussite aux concours. Ces « mutations » se font généralement davantage pour occuper un poste situé dans une classe supérieure que compte tenu d'une hiérarchie orchestrale qui n'est guère évidente. La plupart des musiciens « mobiles » que j'ai interrogés avaient ainsi changé d'orchestre pour des fonctions plus valorisantes : Patrick quitte l'Orchestre X où il était cornet pour un poste de première trompette solo à l'orchestre Z, Hervé quitte l'orchestre W pour devenir premier alto solo de l'orchestre Y, Edmond quitte l'X pour devenir premier basson solo de l'orchestre W⁴⁴. Les mouvements qu'effectuent les musiciens se font pour la plupart de formations généralistes à formations généralistes et de formations spécialisées vers des formations généralistes. Il ne m'a jamais été donné de rencontrer une situation inverse à celle-ci. Un musicien d'orchestre généraliste n'envisage jamais de concourir pour une formation spécialisée sans craindre de se lasser d'avoir à jouer pour longtemps le même type de répertoire.

Outre le salaire, les musiciens perçoivent toutes sortes de primes supplémentaires : une prime mensuelle de vestiaire qui était de 52,29 euros (343 francs) en 1989 à l'Orchestre de Paris, de 83,85 euros (550 francs) à l'Orchestre de l'Opéra (1984)⁴⁵ ; ils peuvent en outre percevoir des primes dites « feux », lorsqu'ils jouent d'instruments spéciaux (wagner tuben, trompettes à palettes, par exemple). Il est à noter que les musiciens sont pour la plupart propriétaires des instruments qu'ils utilisent à l'orchestre exceptés les « instruments lourds ou d'usage inhabituel » (SMRF) tels que : harpe, piano, contrebasse, contrebasson,

44. Le monde des musiciens parisiens étant relativement petit, par précaution je n'indiquerai le nom des orchestres que lorsqu'ils ne concerneront directement aucun des individus interrogés. De même, ne sera jamais mentionnée la formation à laquelle appartiennent ceux que j'ai interviewés.

45. Les tenues sont fournies par l'Opéra de Paris « qui en assure la garde, l'entretien et le remplacement à périodicité régulière ». Il est par ailleurs précisé qu'un régisseur étant appelé à paraître en public pour des annonces recevra une indemnité de 100 francs du fait de l'obligation qu'il a de porter le smoking.

trombone contrebasse, tuben, timbale, batterie, percussion. À tous ces suppléments, on peut ajouter les dépassements par quarts d'heure des services prévus et toutes les activités qu'exercent les musiciens en dehors de l'orchestre. En prenant en compte les activités effectuées en dehors de l'orchestre, Philippe Olivier⁴⁶ estimait en 1989 les revenus moyens d'un musicien d'orchestre à 2 933,88 euros (19 245 francs).

TABLEAU 2 : Les revenus d'un musicien d'orchestre

Traitement à l'orchestre	1 937,17 euros	12 707 francs
Ancienneté	16,46 euros	1 208 francs
Vestiaire	52,59 euros	345 francs
Feux	42,08 euros	276 francs
Leçons	381,12 euros	2 500 francs
Droits d'enregistrement	31,86 euros	209 francs
Trio de bois baroque	717,88 euros	4 709 francs
Total général	2 938,25 euros	19 245 francs

En contrepartie de cette rémunération, les musiciens de l'Orchestre de Paris doivent individuellement 1 166 heures de travail par an, la durée mensuelle moyenne étant de 106 heures réparties en services⁴⁷ (répétitions et concerts) de deux et trois heures, les services de deux heures comprenant une pause d'un quart d'heure, qui est de vingt minutes pour ceux de trois heures. Il se peut, pour des raisons qui ne sont pas spécifiées, que les musiciens aient, de temps à autre, à dépasser ce contingent d'heures : dès lors tout dépassement est calculé par quart d'heure supplémentaire « sous réserve d'une franchise de trois minutes pour le premier quart d'heure de prolongation ». Les conditions des autres formations sont ici aussi sensiblement les mêmes, les musiciens des formations de Radio-France doivent 1 110 heures de travail par an, la durée mensuelle moyenne étant fixée ici à

46. P. OLIVIER, « 18 120 francs par mois », *Autrement*, n° 99, mai 1988. Le titre de l'article correspond au revenu national mensuel moyen.

47. L'article 63 du SMRF désigne ainsi : « Les services consacrés à la préparation d'une ou plusieurs œuvres dans le but d'aboutir, au cours d'un autre service, dit de concert ou d'enregistrement, à une exécution de la meilleure qualité possible. »

101 heures, et sont soumis à des règles voisines concernant le dépassement par quarts d'heure. En plus des prestations qui viennent d'être mentionnées, l'Orchestre de Paris peut être tenu de participer « gratuitement, chaque année, sur décision de la direction, à quatre séances d'enregistrement de disques du commerce consacrés à des œuvres de compositeurs français contemporains ». Les musiciens de Radio-France doivent quant à eux, et sans rétribution complémentaire, 150 minutes de musique contemporaine enregistrée.

Les orchestres effectuent également des enregistrements autres que ceux qui viennent d'être mentionnés. Pour cela les musiciens sont rétribués dans les conditions suivantes : ces rétributions ne concernent que les musiciens ayant effectivement participé aux séances d'enregistrement, supplémentaires compris, et non pas l'orchestre en son ensemble. Cette rétribution, pour ce qui est du SMRF, se répartit ainsi : Radio-France prélève 20 % des recettes perçues qui correspondent aux frais généraux et de commercialisation « supportés par la société ». « Une fois cette retenue effectuée, les musiciens et choristes perçoivent 50 % des sommes restantes, qu'il s'agisse de sommes forfaitaires ou de redevances. » Le reste, soit 50 %, constitue la part qui revient à Radio-France. Toutes ces rétributions complémentaires étant assurées aux musiciens pendant trente ans à compter « du 1^{er} janvier de l'année qui suit la première diffusion de la prestation considérée ».

Outre ces contraintes de travail, les musiciens sont tenus au respect d'une certaine discipline. Dont on ne retiendra que les aspects suivants qui concerneront directement ce travail. Le SOP (art. 16) précise que « les artistes sont tenus au secret professionnel. Ils sont astreints à une discrétion absolue sur les questions qu'ils ont pu connaître à l'occasion de l'exercice de leur profession », qu'ils doivent « s'abstenir, dans l'exercice de leurs fonctions, de toute critique à l'égard tant des membres de l'association ou de l'orchestre que des chefs et des solistes ». Par ailleurs, « toute communication à la presse est formellement interdite. Les interviews doivent faire l'objet d'une autorisation préalable écrite de la direction ». Le statut de l'Orchestre de Paris est de loin le plus contraignant, le « principe de discrétion professionnelle » n'étant qu'effleuré dans les statuts de Radio-France et absent de l'Opéra. Autre aspect très important de la discipline, l'orchestre est placé sous la direction d'un directeur musical pour tout ce qui concerne le fonctionnement musical de l'orchestre.

Les formations parisiennes peuvent être conduites par deux types de chefs : le chef permanent, ou directeur artistique, et une série de chefs invités. Le chef permanent, outre le devoir qu'il a d'assurer un certain nombre de concerts par an avec son orchestre, est chargé de réaliser la programmation, d'inviter les chefs et concertistes de passage. C'est, entre autres, pour cette raison que les formations ont tout intérêt à avoir à leur tête de « grandes baguettes ». Celles-ci étant souvent invitées à diriger (au titre de chef invité) de grandes phalanges étrangères, elles sont en mesure de faire pression sur les chefs permanents de ces formations invitantes pour que ceux-ci viennent diriger à leur tour (au titre de chef invité) la formation parisienne. Autrement dit, on se trouve devant un système de « renvois d'ascenseur ». Par ailleurs, une « grande baguette » contribue à construire la renommée internationale d'un orchestre en lui faisant faire des tournées dans des villes musicales de tout premier plan (Amsterdam, Vienne, Berlin, Chicago, Boston, New York, etc.), alors qu'une « baguette » de « second ordre » ne ferait faire à son orchestre que des tournées dans des villes musicalement considérées comme secondaires (villes universitaires américaines, grandes villes étrangères ne disposant pas d'une formation « prestigieuse »). Enfin, une « grande baguette » arrive souvent avec des contrats de grandes firmes de disques en poche (EMI, Deutsche Grammophon, Philips, Decca), ce qui ne contribue pas peu à la notoriété d'une phalange. Outre ce travail d'accumulation du capital symbolique⁴⁸, le directeur de l'orchestre est chargé comme on l'a vu de présider les jurys de concours, de superviser le recrutement de l'orchestre et de procéder, lorsque les orchestres disposent de cette clause, aux auditions de contrôle. Le rôle des chefs directeurs ne saurait donc se réduire à la seule direction.

Le chef invité ne fait quant à lui que passer à raison d'une semaine (qui comprend les répétitions plus une ou deux, voire trois parfois, prestations publiques), quelquefois de deux, par an ;

48. Pierre BOURDIEU définit ainsi le capital symbolique comme « n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesure de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder une valeur », *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994, p. 120. De manière un peu simpliste, on peut dire qu'il s'agit ici de la réputation actuelle d'un orchestre (et d'un chef) qui se construit grâce à l'accumulation passée et présente de certaines expériences telles que celles qui viennent d'être décrites.

il a pour fonction d'interpréter un certain nombre d'œuvres prévues au programme.

Les orchestres reposent donc sur un certain nombre d'oppositions structurales et sociales (cordes et vents) et de divisions fonctionnelles des rôles (solistes/tuttistes ; rôles harmoniques, rythmiques, mélodiques ; aigus/graves ; chef/instrumentistes, etc.) qui devraient en principe collaborer au bon fonctionnement du tout, tant chacun semble y avoir sa place aussi bien par le statut que par le mode de rémunération. Pourtant, il ne s'agit là que d'une grille de lecture plus ou moins fixe de l'orchestre qui ne nous dit rien des musiciens, qui ne nous dit rien du rapport que ceux-ci entretiennent avec elle. Le moment est donc venu de les faire parler en allant les interroger sur leurs premiers pas musicaux.

2

Les hiérarchies sociales de l'orchestre

Par-delà la vision harmonieuse qu'il donne de lui lors des concerts, par-delà le masque d'unité que constitue l'habit noir, l'orchestre symphonique est un univers socialement hiérarchisé et divisé. Ces musiciens qui partagent le même plateau, la même tenue, ces musiciens qui collaborent aux mêmes œuvres ne partagent souvent pas les mêmes origines ni la même vision de l'orchestre. Pour tenter de fonder ces propos, je me propose dans ce chapitre d'examiner, tout d'abord, les statistiques d'entrée au Conservatoire de Paris ainsi que des données établies par l'intendance de l'orchestre de l'Opéra de Paris pour ensuite aborder, à partir d'entretiens, les conditions socialement différenciées des choix instrumentaux.

Les propriétés sociales des musiciens

On peut commencer ici par croiser la profession du père avec le choix instrumental des enfants. Ces données¹ montrent, comme on le verra, l'existence d'une similitude avec la hiérarchie observée au XIX^e siècle et avec celle que théâtralise les programmes de concerts et la télévision : plus un instrument a de visibilité sur le plateau, plus il est anciennement associé à la musique dite classique, plus il a de répertoire et plus ses praticiens se recrutent dans des milieux socialement élevés (voir tableau 3).

1. L'échantillon concerne les élèves passés par le Conservatoire national supérieur de musique de Paris entre 1950 et 1975 ; il contient 1 066 réponses tirées aux 1/5. J'ai retenu les pianistes et les chanteurs, qui ne concernent qu'indirectement la population ici étudiée.

TABLEAU 3 : Profession du père des élèves entrés
au Conservatoire de Paris entre 1950 et 1975

Familles d'instruments/PCS	Cordes n = 373	Bois n = 157	Cuivres n = 221	Percuss. n = 42	Ensemble n = 793
Agriculteurs	0,8	1,3	4,5	0,0	1,9
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	14,5	12,1	12,7	9,5	13,2
Cadres et professions intellectuelles supérieures	41,6	28,0	14,5	50,0	31,8
Intermédiaires	10,2	14,6	10,9	7,1	11,1
Employés	16,6	17,8	22,6	16,7	18,5
Ouvriers	10,2	21,0	27,1	14,3	17,3
Non-réponses	6,1	5,1	7,7	2,4	6,2
Total	100	100	100	100	100

NB. Le tableau se lit de la sorte : 28 % des bois ont un père cadre.

Ainsi, 41,6 % des instrumentistes à cordes étaient issus de la catégorie cadres et professions intellectuelles supérieures, pour seulement 28 % des bois et 14,5 % des cuivres. On note par ailleurs une surreprésentation de parents cadres chez les percussionnistes, qui peut s'expliquer par le fait que nombre de ces derniers ont un passé de pianiste (à ce titre, 47,6 % des pianistes du Conservatoire sont issus du même milieu), compétence quasi nécessaire pour le jeu des claviers : xylophone, vibraphone, etc. Une telle conversion pouvant s'expliquer dans les termes d'une stratégie de carrière efficacement menée : connaissant bien les débouchés professionnels du piano et des percussions, ils optent finalement pour une orientation musicale certes moins prestigieuse que la carrière de pianiste, mais beaucoup plus certaine sur le plan professionnel². On peut remarquer, par ailleurs, que moins

une catégorie instrumentale est visible sur le plateau lors des concerts, plus elle contient d'enfants issus des milieux dominés : ouvriers et employés. D'autre part, ce que le tableau ne permet pas de voir est que plus une famille recrute ses praticiens parmi les catégories élevées, plus elle contient d'enfants de musiciens professionnels (les parents musiciens ayant été inclus ici parmi les cadres) : 31 % des percussionnistes ont des parents musiciens (enseignants ou instrumentistes), 13,2 % des cordes, 12,1 % des bois et 11,3 % des cuivres. Les enfants de parents musiciens représentent ainsi 13,4 % des élèves du Conservatoire. Mais pour tâcher de rendre compte de toutes ces oppositions, il convient de recourir un instant aux « schémas mentaux » socialement différenciés qui orientent pour une bonne part les choix instrumentaux.

De même que la bourgeoisie est souvent assimilée à la féminité par les milieux populaires, les instruments de la bourgeoisie sont perçus parfois comme des instruments pour femmes. Cette « féminité » est rendue visible à l'orchestre par les quolibets dont les cordes sont parfois l'objet, désignées comme les « fillettes » qui, en tant que telles et contrairement aux cuivres, « ne savent pas boire ». D'autres connotations, aussi peu valorisantes, s'appuient cette fois-ci sur le geste qui caractérise la pratique de leur instrument, assimilant l'archet à une plume : on désigne alors la famille intéressée du terme de « plumiers ». Ces désignations négatives peuvent également faire référence à la fonction musicale des cordes dans l'orchestre. Étant pour la plupart d'entre elles tuttisistes, c'est-à-dire jouant en groupe et à l'unisson, les vents les désigneront alors par le terme d'« anonymes », ou par celui de « vase ». Termes que reprennent parfois à leur propre compte les intéressés eux-mêmes pour se désigner.

Les cordes, quant à elles, affublent généralement les cuivres d'attributs associés à la matière et au corps, à un corps à peine socialisé : la « ferraille », les « gros », la « soufflante », ceux qui lisent *L'Équipe*, des magazines pornos, et qui, lorsqu'ils jouent, « font des performances », sont autant de termes qui serviront à les désigner. De telles oppositions peuvent en outre se donner à voir dans les usages différenciés qu'ont les musiciens de leur

2. C'est ce que corrobore l'enquête menée par E. SCHEPENS : « L'apprentissage et la pratique régulière du piano – instrument à percussion... – revêtent chez les percussionnistes un sens dès lors tout particulier. Il est d'ailleurs assez fréquent que leurs

contrats d'engagement dans les orchestres portent la mention "percussions pouvant tenir le piano" », in *Les Anciens Étudiants des Conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et de Lyon de 1979 à 1990* (Centre de sociologie de l'innovation, manuscrit, 1995), p. 219.

corps lors des répétitions : aux corps affalés des cuivres sur leur chaise, s'oppose le maintien droit et rigide des cordes ; de même qu'à la posture « avachie », qui connote la « personne mal élevée »³, s'oppose le maintien rigide des membres de l'aristocratie éduqués à ne jamais s'appuyer au dossier d'une chaise ; à la mode « indigène » du blue-jean-bretelles s'opposent la veste de ville (pour les messieurs) et la jupe droite ou portefeuille et plissée des cordes (pour les dames) ; aux photographies de femmes nues repérées dans deux étuis de cuivres ainsi que dans une armoire, les photographies de famille chez les cordes. Le corps n'est pas non plus utilisé de la même façon pour jouer d'un instrument selon que l'on est cuivre ou corde : on n'y a pas recours aux mêmes organes. Les instruments populaires sont des instruments que l'on embouche, que l'on embrasse, que l'on peut même têter⁴, les lèvres pénètrent ainsi une concavité métallique, alors que les moins populaires des vents, à l'exception toutefois de la flûte, pincent le bec de leur instrument. Les vents sont des instruments dans lesquels on bave (on « en bave » aussi) et que l'on vide régulièrement et bruyamment de leur eau alors que les autres continuent à jouer : le bruit ainsi provoqué est assez voisin de celui qu'un enfant produit lorsqu'il racle avec une paille le fond d'un verre presque vide. Outre ce rapport direct au corps, sans médiation, le jeu des cuivres nécessite un effort physique qui ne peut être comparé à celui des cordes : le poids d'un tuba par exemple (plusieurs kilos) n'est en rien comparable aux quelques centaines de grammes d'un violon. Les non-musiciens s'imaginent assez souvent, à tort, qu'il faut avoir un souffle exceptionnel pour en jouer (« comment peux-tu fumer et jouer de la trompette ? », « moi j'ai déjà essayé de souffler dans un clairon, je n'avais pas assez de souffle ») ; selon la même logique, les cuivres doivent avoir « de la gueule », leur effort est intense et de courte durée (en cela l'opposition cuivres-cordes est comparable dans l'effort à l'opposition sprinters-coureurs de demi-fond). Par rapport aux cuivres, les instruments des dominants sont des instruments que l'on tient à distance. Le jeu du violon ou du

violoncelle⁵, dont la proximité corporelle n'est pas exclue, se fait par la médiation d'un archet, comme avec des gants ; le piano est également écarté de tout contact physique direct, il est comme maintenu à l'extrême limite des avant-bras. Ce sont pour ainsi dire des instruments « victoriens ». Le jeu des instruments à cordes est subtil – le moindre tremblement se répercute aussitôt sur la sonorité – et nécessite donc un contrôle de soi et de ses affects beaucoup plus important que pour les cuivres.

Enfin, les matériaux requis par ces familles instrumentales diffèrent également. Par rapport aux cordes, les cuivres sont des instruments de l'âge industriel, ils sont mécaniques et métalliques, faits de tuyauteries, de coulisses et de pistons, graissés et huilés, dont l'huile de pistons donne une odeur si caractéristique à leurs écrins, lubrifiant qui peut être composé de pétrole et de citronnelle. Un peu plus haut dans la hiérarchie, les bois, à l'exception encore de la flûte traversière, sont (mis à part leur système de clefs) comme leur nom l'indique des instruments en bois. Il en va de même pour les cordes qui, outre cette communauté de matériau qu'ils partagent avec les bois, ont cela de plus que, à l'instar du bon vin (voire même de la noblesse), plus ils sont anciens, meilleurs ils sont, plus ils sont anciens plus on les prise, et plus, du même coup, leur prix est élevé.

Hiérarchies par la tessiture

En observant plus attentivement le tableau suivant, on note l'existence d'un autre type de clivage qui oppose cette fois-ci les instruments aigus et les instruments graves. Aussi doit-on ajouter que (de même que le recrutement social s'élève avec la visibilité sur le plateau, de même il s'élève avec la tessiture.) Dans la pratique, l'opposition aigu/grave se traduit, sous forme d'homologie, par une opposition entre le haut et le bas. Dire d'un instrument qu'on accorde qu'il est trop haut, c'est signifier qu'il sonne un peu trop aigu. Inversement, dire qu'il est trop bas, c'est dire qu'il est trop grave. Le *Petit Robert* donne du terme « aigu » au sens figuré la définition suivante : « Particulièrement vif et pénétrant dans le domaine de l'esprit », de même que, musicalement,

3. E. MENSION-RIGAU, *Aristocrates et grands bourgeois*, Hachette-Pluriel, Paris, 1994, p. 248.

4. Un tubiste en psychanalyse me raconte avec le plus grand sérieux qu'il avait choisi son instrument parce qu'il avait été sévère trop tôt. Cette « infériorité » de la bouche par rapport aux autres organes, on la trouve déjà chez ARISTOTE qui hiérarchise les plaisirs du corps selon les sens qu'ils mobilisent, cf. *Éthique à Nicomaque*, III-X-11, Flammarion, Paris, 1965.

5. La représentation du violoncelle est souvent connotée sexuellement : tenir un corps de femme entre ses jambes. Cécile, qui est altiste, issue de parents catholiques pratiquants, de père architecte, aurait souhaité jouer du violoncelle, mais « pour mes parents ce n'était pas convenable qu'une jeune fille joue de cet instrument, pour eux ça allait me donner des idées ».

aigu désigne « les sons élevés dans l'échelle musicale ⁶ ». En cela l'aigu s'oppose à une vieille définition du grave qui signifiait : « Pesant et lourd. » Autour de cette opposition vient donc encore se nicher celle du corps et de l'esprit. Cet antagonisme du grave et de l'aigu est matérialisé dans la disposition topographique de l'orchestre : du côté gauche, les instruments aigus et du côté droit, les graves. Or, comme on l'a vu, la main gauche du chef exprime, tandis que la droite donne le tempo. Deux mains qui s'adressent, en théorie, à deux groupes différenciés : les aigus, les graves ; les chanteurs, les accompagnateurs. La gauche instille un supplément d'âme à ce que fait la droite dans sa rigueur.

Ce sont, parmi les cordes, les instruments qui possèdent le répertoire le plus riche qui sont de ce fait les plus mis en valeur, qui ont le recrutement social le plus élevé. *A contrario*, les plus graves de la famille, les altos et les basses, sont ceux dont le recrutement est le plus populaire. Mais il est à noter que la hiérarchie selon la tessiture n'opère pas ici de la même façon que pour les autres familles d'instruments. En effet, les altos jouent plus haut que les violoncelles alors qu'ils ont un recrutement plus populaire. (Ceci s'explique par le fait que l'alto apparaît souvent comme un instrument de seconde main ou de reconversion pour anciens violonistes. Ainsi, sur quatre altistes ⁷ interviewés, trois étaient d'anciens violonistes (violonistes dérivés), alors que sur les huit violonistes interrogés aucun n'avait pratiqué d'autre instrument excepté le piano. Ce constat vaut également pour les contrebassistes qui ont souvent débuté la musique par un autre instrument. Que ces deux instruments soient des « seconds » instruments n'a rien de nouveau. Berlioz déplorait déjà cette pratique dans ses *Mémoires* : « C'est un déplorable, vieux et ridicule préjugé qui a fait confier jusqu'à présent l'exécution des parties d'alto à des violonistes de seconde ou troisième force. Quand un violon est médiocre, on dit : il fera un bon alto ⁸. » Patrick Süskind brosse en quelques lignes très réalistes ce que peut être une trajectoire de contrebassiste : « Jamais on ne verra un enfant jouer

6. Le Robert, dictionnaire historique de la langue française (souligné par moi).

7. Il est à noter que le pupitre d'altos est également, voir plus loin, le plus féminin des cordes et, partant, de l'orchestre.

8. H. BERLIOZ, *Mémoires*, op. cit., tome 2, p. 230. Cf. également, E. SCHEPENS, op. cit., p. 81 pour qui « il n'est d'ailleurs pas rare que le milieu musical considère aujourd'hui encore la carrière d'altiste comme un débouché opportun pour les bons violonistes qui cependant n'auraient pu faire une aussi bonne carrière en violon qu'en alto ».

TABLEAU 4 : Origines sociales des élèves du Conservatoire de Paris (1950-1975) par instrument

Familles d'instruments	Instruments à cordes n = 329				Bois n = 158				Cuivres n = 220			
Instruments/ PCS	Violon 146	Alto 58	Cello 80	Basse 45	Clarinette 40	Hautbois 35	Basson 45	Flûte 38	Trompette 87	Cor 44	Tuba 89	trébhone
Agriculteurs	1,37	0	1,25	0	0	5,71	2,22	0	3,45	2,27	5,6	
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	11,6	17,2	13,7	15,6	17,5	11,4	13,3	5,26	17,2	4,5	12,3	
Cadres et professions intellectuelles supérieures	47,2	31,0	40,0	35,6	25,0	22,9	13,3	52,6	12,7	20,5	13,5	
Intermédiaires	10,3	12,1	15,0	2,22	12,5	20,0	11,1	15,8	11,5	18,2	6,7	
Employés	16,5	19,0	20,0	13,3	20,0	17,1	26,7	5,3	25,3	18,2	22,5	
Ouvriers	8,2	13,8	7,5	20,0	25,0	22,9	17,8	18,4	24,1	27,3	30,3	
Non-réponses	4,9	6,9	2,5	13,3	0	0	15,6	2,6	5,8	9,1	9,0	
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	

NB. Ce tableau se lit de cette façon : 1,37 % des violonistes entrés au Conservatoire de Paris ont un père agriculteur.

de la contrebasse. Moi, j'ai commencé à dix-sept ans. À présent j'en ai trente-cinq. Je ne me suis pas retrouvé contrebassiste parce que je l'avais décidé. Plutôt comme la jeune fille se retrouve enceinte : par hasard. Après être passé par la flûte douce, le violon, le trombone, et le dixieland⁹. » Ainsi deux des trois contrebassistes rencontrés étaient anciennement trompettiste et tromboniste. Outre le fait qu'ils sont graves et « dérivés », ces instruments sont moins prisés des cadres supérieurs et professions intellectuelles du fait de la relative pauvreté de leur répertoire classique : « Dans toute la littérature, il existe plus de cinquante concertos pour contrebasse et orchestre, tous écrits par des compositeurs assez obscurs. À moins que vous ne connaissiez Johan Sperger ? Ou Domenico Dragonetti ? Ou Bottesini ? Ou Simandl, ou Koussevitski, ou Hotl, ou Vanhal, ou Otto Geier, ou Hoffmeister, ou Othmar Klose ? Est-ce que vous en connaissez un ? Ce sont les grands de la contrebasse¹⁰. »

L'opposition aigu/grave ainsi que la richesse du répertoire hiérarchisent également les autres familles d'instruments. Ainsi plus de la moitié des flûtistes sont enfants de cadres, alors que le basson arrive très loin derrière avec seulement 13,3 % de musiciens issus du même milieu. Chez les cuivres se retrouve une opposition structurée de la même façon entre le cor et la trompette (la richesse en répertoire du premier semble prévaloir : on trouve pour cet instrument des œuvres composées par Haydn, Mozart, Weber, Strauss, Hindemith, etc.). Une hiérarchie très nette se dessine ainsi, parmi les élèves du Conservatoire, qui va des cordes aux cuivres et des instruments les plus aigus aux instruments les plus graves, mais qu'en est-il des musiciens professionnels ?

Les musiciens de l'Opéra de Paris

Au moment de l'enquête, les administrations orchestrales et le ministère de la Culture ne disposaient d'aucune étude statistique sur le personnel des orchestres, seule l'intendance de l'orchestre de l'Opéra, qui est normalement chargée de la gestion matérielle de l'ensemble, avait réalisé un travail de ce type (afin de nourrir un dossier visant à défendre les musiciens des menaces de licenciements que D. Barenboim, initialement prévu comme directeur

TABLEAU 5 : *Profession des pères des musiciens de l'Opéra de Paris (1988)*

Famille/ PCS.	Cordes n = 86	Bois n = 25	Cuivres n = 20	Percussions, harpes n = 13	Ensemble n = 144
Agriculteurs exploitants	0 %	4,0 %	0 %	0 %	0,7 %
Artisans, commerçants, patronat	8,0 %	0 %	5,0 %	0 %	5,6 %
Cadres (sans les musiciens)*	23,2 %	32,0 %	5,0 %	7,7 %	20,9 %
Musiciens professionnels	23,2 %	8,0 %	15,0 %	30,7 %	20,1 %
Intermédiaires	10,5 %	8,0 %	25,0 %	15,4 %	12,5 %
Employés	8,0 %	4,0 %	5,0 %	7,7 %	6,9 %
Ouvriers	3,5 %	24,0 %	35,0 %	15,4 %	12,5 %
Non-réponses	23,2 %	20,0 %	10,0 %	23,0 %	20,9 %
Total	100	100	100	100	100

NB. J'ai scindé les cadres en deux sous-groupes : les musiciens professionnels, qu'ils soient enseignants ou instrumentistes et les non-musiciens.

de l'orchestre, faisait peser sur eux). Ces quelques chiffres vont permettre de comparer, certes grossièrement, le recrutement des musiciens du Conservatoire de Paris et celui d'une formation professionnelle.

Par rapport à la population-mère du Conservatoire, on remarque que la part des musiciens enfants de cadres augmente dans toutes les familles d'instruments à l'exception des percussions. L'augmentation est particulièrement nette chez les bois qui, en tant que solistes et dotés d'un répertoire de musique de chambre relativement important, détiennent, comme on le verra, les postes les plus enviés de l'orchestre. Corrélativement, on assiste à une baisse très nette de la part des musiciens d'origine populaire : une dizaine de points chez les bois, cuivres et percussions, une quinzaine chez les cordes. Le recrutement de

9. P. SÜSKIND, *La Contrebasse*, Fayard, Paris, 1989, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 40. Je cite ce romancier tant les ressemblances entre son texte et les entretiens sont frappantes.

l'orchestre semble ainsi beaucoup plus sélectif socialement que celui du Conservatoire et ceci d'autant plus que la famille instrumentale est « noble ».

L'évolution de la part des enfants de musiciens entre le Conservatoire et l'Opéra peut permettre de vérifier ce lien entre la valeur sociale d'une famille instrumentale et la sélectivité de son recrutement professionnel.

TABLEAU 6 : *Part des enfants de musiciens parmi les élèves du Conservatoire et les musiciens de l'Opéra de Paris dans chaque famille d'instruments*

	<i>Cordes</i>	<i>Bois</i>	<i>Cuivres</i>	<i>Percussions</i>
Conservatoire	13,1 (49)	12,1 (19)	11,3 (25)	31 (13)
Opéra	23,2 (20)	8,0 (2)	15,0 (3)	30,7 (4)

NB. Entre parenthèses figurent les effectifs correspondants. Le tableau se lit ainsi : 13,1 % des instrumentistes à cordes du Conservatoire, 23,2 % des musiciens de l'Opéra sont enfants de musiciens professionnels.

Alors qu'au Conservatoire de Paris la part d'enfants de musiciens représentait 13,4 % de l'effectif, elle représente ici 20,1 % de l'orchestre. Alors que les enfants de musiciens étaient *grosso modo* à part égale dans toutes les familles, à l'exception toutefois des percussionnistes, il n'en va plus de même à l'Opéra. La part des « héritiers » chez les percussions demeure stable quand celle des cuivres et des cordes augmente, passant de 11,3 à 15,0 % chez les premiers et doublant presque pour les seconds : de 13,1 à 23,2 % ; seuls les bois voient leur taux diminuer de 12,1 % à 8,0 %. Ainsi plus le recrutement social des instrumentistes est élevé (cordes et percussions), plus la part d'héritiers musicaux est importante dans les orchestres.

Âge d'entrée et origines géographiques des élèves du Conservatoire de Paris

L'âge moyen d'accès au Conservatoire obéit à la même logique. Plus une famille instrumentale est « noble », moins l'âge d'entrée est élevé, et inversement : il est de 17,8 ans pour les cordes et il passe à 19,2 et 19,3 ans pour les bois et les percussions, et à 20,4 pour les cuivres. Par ailleurs, on notera que les

deux instruments les plus emblématiques de la musique classique ont un recrutement nettement plus précoce que l'âge moyen d'entrée des cordes : 16,3 ans pour les pianistes, 15,9 ans pour les violonistes. On retrouve ici, déclinée sous forme statistique, l'idéologie selon laquelle certains instruments ne pourraient être appris que précocement, qui, du même coup, contribue à perpétuer celle des enfants prodiges. Ainsi, par un « effet de coup double », les « enfants prodiges » se recrutent essentiellement chez les dominants¹¹.

TABLEAU 7 : *Origine régionale des élèves du Conservatoire de Paris croisée avec leur famille d'instruments*

<i>Famille/lieu de naissance</i>	<i>Percussions</i>	<i>Cordes</i>	<i>Bois</i>	<i>Cuivres</i>
Paris, région parisienne	35,7 %	22,2 %	12,1 %	6,4 %
Province	59,5 %	68,9 %	82,2 %	89,2 %
Autres	4,8 %	8,9 %	5,7 %	4,4 %
Ensemble	100	100	100	100
NPDC *	7,1 %	10,5 %	24,2 %	30,8 %

* NPDC : Nord et Pas-de-Calais.

Par ailleurs, plus une famille a un recrutement social élevé, plus elle est parisienne. Avec 50 % d'enfants de cadres, les percussionnistes représentaient la famille dont le recrutement était le plus élevé ; avec 35,7 % de musiciens nés dans la capitale et ses proches alentours, ils représentent également la famille la plus parisienne ; viennent ensuite : les cordes, les bois et les cuivres. L'opposition Paris-province varie dans le même sens que le recrutement social des instrumentistes. Du fait de la présence des mines et d'une tradition orphéonique très importante, la région Nord-Pas-de-Calais est le vivier le plus fécond d'instrumentistes à vent de France. Alors que les habitants de cette région ne représentent environ que 7 % de la population totale de la France en

11. On verra plus loin que la précocité n'est pas sans importance dans la relation que les musiciens entretiennent avec l'orchestre. Plus l'âge d'accès au Conservatoire est élevé moins les intéressés se sentent être des musiciens classiques à part entière, ceci étant bien entendu à mettre en relation avec l'origine sociale.

1982, les vents originaires de cette province forment 31 % des cuivres et 24 % des bois. De façon concomitante, la part de ces régionaux au sein des familles d'instruments diminue à mesure que diminue la « qualité sociale » du recrutement.

Plus l'instrument est supposé être éloigné de la musique classique, plus il a un recrutement populaire, plus son apprentissage se fait tardivement, plus il a un recrutement provincial. *A contrario*, tout se passe comme si, pour les cordes tout particulièrement, l'accès à la professionnalisation ne pouvait se faire qu'au terme d'une initiation préalable que seuls seraient à même de transmettre des parents initiés, qu'ils soient amateurs férus ou professionnels. Les entretiens vont à présent permettre de montrer comment s'effectuent les tout premiers pas musicaux, à commencer par le choix de l'instrument.

Les premiers pas et le choix de l'instrument

Les musiciens, quel que soit leur instrument, quelles que soient leurs origines, ont en commun de devoir franchir les mêmes étapes : apprendre le solfège, opter pour un instrument, apprendre à travailler inlassablement la technique instrumentale, franchir les étapes qui scandent le cursus de tout apprenti. Si cette formation possède des caractéristiques générales communes à tous les futurs musiciens, elle ne doit pas occulter la différenciation à l'œuvre des trajectoires musicales et professionnelles : la diversité sociale des choix instrumentaux s'accompagne de rapports socialement différenciés à la musique, de motivations dissemblables et d'un accompagnement parental plus ou moins fort, plus ou moins informé, selon les milieux.

Caractéristiques générales de l'apprentissage

Outre l'élection d'un instrument dont on va voir plus loin les modalités, l'apprentissage de la musique passe par le choix d'un lieu de formation. Celle-ci s'effectue le plus généralement dans des écoles agréées par l'État ou des écoles municipales. Ainsi, à l'exception d'un seul, aucun des musiciens interrogés n'était passé par un enseignant en cours particuliers. Tous avaient fait leurs premiers pas qui dans une école municipale, qui dans un conservatoire municipal, qui encore dans une école nationale de musique ou un conservatoire de région. L'enseignement dispensé dans ce type de structure, et ceci d'autant plus que l'on approche des grandes villes dotées de formations symphoniques,

favorise la professionnalisation : les professeurs ayant fréquemment la « double casquette » de pédagogue et de musicien d'orchestre, ils sont amenés à reproduire l'enseignement qu'ils ont reçu et qui s'est avéré efficace pour eux. Ainsi, on notera au passage que tous les musiciens interrogés exerçaient des fonctions pédagogiques, allant des cours particuliers à l'assistantat dans les deux conservatoires nationaux¹².

Les premiers pas de l'apprentissage musical se font par l'acquisition du solfège : celui-ci est à la musique ce que l'alphabet et la grammaire sont au langage. Cet enseignement comprend généralement l'apprentissage de la lecture (notes, valeurs) ; des signes jalonnant la portée (altérations, soupirs, nuances, durées, etc.). Ces éléments, et bien d'autres encore, constituent les bases de la théorie musicale. Une autre partie de cette formation touche à la perception et l'émission des sons : dictées musicales (qui ont pour but de former l'oreille) et solfège proprement dit (dans son acception restreinte), c'est-à-dire la lecture à voix haute, chantée, en battant la mesure d'un texte musical comprenant des difficultés de plus en plus grandes à surmonter : changements de clef, de rythme. Il s'agit en somme de la mise en application des règles de la théorie. Le solfège (dans son acception la plus large) était, pour nos musiciens, généralement enseigné un an ou deux avant l'apprentissage de l'instrument¹³.

Une fois acquises les bases théoriques du solfège, l'élève passe à l'apprentissage d'un instrument¹⁴. Celui-ci repose avant tout sur l'incorporation de toutes les combinaisons possibles de doigtés instrumentaux. Être un instrumentiste rompu aux difficultés de son instrument, c'est être capable de déchiffrer une partition relativement complexe le plus rapidement possible. Il s'agit, en quelque sorte, de la base du métier d'instrumentiste d'orchestre, qui, contrairement au concertiste, ne dispose souvent

12. C'est ce que confirme, mais dans une moindre mesure, le rapport de X. Dupuis : 66,7 % des musiciens interrogés avaient une activité d'enseignement en dehors de l'orchestre. Cette différence s'expliquant par le fait que l'offre professorale n'est pas aussi riche en province qu'en région parisienne. Cf. X. DUPUIS, *Les Musiciens professionnels d'orchestre. Étude d'une profession artistique*, ministère de la Culture et de la Francophonie, Paris, 1993, p. 61.

13. Sur l'enseignement du solfège, cf. A. HENNION, *Comment la musique vient aux enfants*, Anthropos, Paris, 1988.

14. Ce passage s'inspire de l'expérience d'élève musicien de l'auteur et d'observations faites en situation de cours grâce à une informatrice (cours d'alto) ; il s'inspire également de notes prises durant des fins de cours, car il m'est arrivé à deux reprises d'avoir à effectuer un entretien sur le lieu même d'une leçon d'instrument (violoncelle à domicile et cor dans un conservatoire de Paris).

que de très peu de temps pour travailler une partie. Outre cet aspect technique de l'apprentissage, on y développe également le son, le « beau son ». L'ensemble de ce travail s'effectue généralement dans l'abstraction et la répétitivité : par abstraction, il faut entendre des exercices et des gammes, souvent peu mélodieux, que le musicien doit ressasser, décortiquer, décomposer, jouer dans divers *tempi*, en modifier le rythme jusqu'à ce qu'il n'y ait plus médiation de la pensée entre la lecture et la mise en pratique instrumentale, jusqu'à ce que le trait passe tout seul, jusqu'à ce qu'enfin, les années s'écoulant, « on en arrive à oublier l'instrument » (un contrebassiste). Ces cours sont toutefois parsemés sporadiquement de petits airs chantants que les enseignants donnent avec parcimonie à leurs élèves pour les récompenser d'un exercice bien travaillé, mais surtout afin de ne pas les décourager. Outre ce travail d'incorporation technique, l'élève passe également une partie de l'année à étudier la pièce d'examen qui doit lui permettre de franchir le niveau supérieur. Ces pièces apparaissent bien souvent comme des condensés des difficultés que l'élève est censé avoir rencontrées et surmontées au cours de l'année et qu'il est tout aussi censé pouvoir franchir le jour de l'examen. Ces examens ont également pour fonction d'habituer le jeune musicien à jouer dans des circonstances officielles et à lui permettre d'affronter le public et le trac.)

La musique, art de l'esprit s'il en est lorsqu'on s'intéresse aux œuvres, devient, à l'inverse, une discipline tout à fait corporelle lorsqu'on prend en considération l'apprentissage instrumental. Celui-ci n'est pas sans analogie avec la manière dont s'acquiert la boxe, qui est sans doute le plus corporel des sports. L'article que L. Wacquant consacre à ce sport permet de manière étonnante de comparer l'apprentissage instrumental et musical avec l'entretien permanent du boxeur : « Si le boxeur passe le plus clair de son temps hors du ring, à s'exercer inlassablement devant un miroir ou contre des sacs afin d'affiner sa technique, d'accroître sa puissance et d'aiguiser sa vitesse d'exécution, et hors de la salle à avaler des kilomètres de *roadwork* qui entretiennent son endurance [*ce qui correspond ici au travail des gammes, des arpèges, de souplesse*], le point d'orgue (*sic*) de tout entraînement demeure le *sparring* qui reproduit les conditions mêmes du combat [*le morceau de fin d'année et les petits airs distribués*], à ceci près que l'on revêt un casque protecteur et des gants rembourrés et que, comme on va le voir, la brutalité de l'affrontement est atténuée. Sans pratique régulière sur le ring, en situation réelle,

le reste de la préparation n'aurait en effet pas grand sens, car l'ensemble de qualités qu'exige le combat ne peut se mettre en place qu'entre les cordes. Le *sparring* [...] est à la fois une récompense et une épreuve : récompense d'une semaine de dur et obscur labeur [...] mais aussi test de force, de courage et de ruse perpétuellement renouvelé et toujours redoutable¹⁵. » Tout ce travail du musicien, fait de répétitivité inlassable, de solitude, de perfection, a pour effet de constituer cet habitus¹⁶ de musicien ajusté au travail quotidien d'une formation symphonique¹⁷. À ce titre, la répétitivité de l'apprentissage instrumental est aussi essentielle à la formation d'un technicien hors pair de son instrument qu'à l'adaptation future au travail de musiciens professionnels. Ceux-ci passent ainsi la majeure partie de leur temps à répéter. À l'Orchestre de Paris, pour une série de deux à trois concerts identiques d'une heure et demie, soit au total quatre heures et demie, on compte douze heures de répétition, en mettant de côté le travail personnel à domicile (en moyenne deux heures par jour). La répétitivité, tout aussi importante chez les vents que chez les cordes, ne peut toutefois être aussi longue chez les premiers que chez les seconds. Les instruments à vent, et plus particulièrement les cuivres, exigent un travail musculaire intense des lèvres : par conséquent, le temps que ces derniers passent à travailler leur instrument est de facto moins long que celui des cordes. [L'apprentissage de l'instrument, de par la répétitivité incessante qu'il nécessite, prédispose donc les musiciens à supporter celle des répétitions.] Celle-ci reproduit collectivement le travail inlassable qu'impose tout d'abord le professeur d'instrument de manière individuelle et que le musicien finit – de manière ascétique – par s'imposer de lui-même, aussi bien lors de son apprentissage que durant la carrière qui le suit. Ainsi, apprendre un instrument, c'est également apprendre à répéter sans lassitude. * //

15. L. WACQUANT, « Corps et âme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 80, 1989, p. 51. Par bien des aspects la musique se rapproche des compétitions sportives : les premiers prix des conservatoires, notamment à Paris, s'attribuent sur concours. Obtenir la meilleure récompense qui soit dans un conservatoire régional, c'est obtenir une médaille d'or. Sur ce sujet, cf. J. HUIZINGA, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1951, p. 265.

16. « L'habitus, comme le mot le dit, c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes. La notion rappelle donc de façon constante qu'elle se réfère à quelque chose d'historique, qui est lié à l'histoire individuelle, et qu'elle s'inscrit dans un mode de pensée génétique... », P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984, p. 134.

17. En ce sens, le terme « répétition » est à prendre dans toutes ses acceptions.

Par-delà la diversité des recrutements, nos musiciens ont, pour la plupart, en commun de déclarer n'avoir pas choisi leur instrument. Bien que ces propos ne soient que le regard rétrospectif qu'ils portent sur leur passé (regard qui, comme on le verra, est le produit du rapport actuel qu'ils entretiennent avec leur situation à l'orchestre), ils permettent de dégager trois modalités de ce déterminisme, qui font apparaître trois types de rapports à la pratique instrumentale, lesquels renvoient à leur tour à trois types de trajectoires : les enfants de musiciens (les héritiers), dont on a déjà noté l'importance dans les effectifs, les enfants de la catégorie cadres et professions intellectuelles supérieures et des intermédiaires (les déclassés), les enfants de milieux populaires (les promus).

La rationalité professionnelle des héritiers

Pour cette catégorie de musiciens dont les parents sont tous musiciens à un titre ou à un autre (enseignants, praticiens, professeurs de musicologie), le choix de l'instrument, qui va bien souvent de pair avec des visées professionnelles, est triplement rationnel. Il est tout d'abord *physique* : il s'agit de trouver l'instrument le plus adapté aux dispositions physiques de l'enfant ; il est *professionnel* ensuite : il s'agit d'élire un instrument qui offre des débouchés et qui maximise ses chances de réussite. La stratégie idéale en matière de professionnalisation étant en l'occurrence celle des percussions (la famille d'instruments qui comprend le plus d'enfants de musiciens qui, débutant bien souvent par le piano, optent finalement pour les percussions dont les débouchés professionnels sont plus assurés). Il est enfin *symbolique*, bien que cela ne soit jamais formulé aussi clairement : l'instrument élu jouit toujours d'un prestige optimum ainsi que d'un répertoire classique relativement conséquent. Résultat de tout ce qui précède, le choix de l'enseignant se fera selon la même logique : pour mener à bien la professionnalisation de l'enfant, il s'agira de trouver ce qui se fait de mieux, quitte à devoir parcourir chaque semaine de nombreux kilomètres pour suivre les leçons.

D Valérie a la trentaine, célibataire, de mère institutrice et de père professeur de piano ; elle a deux sœurs qui seront également musiciennes professionnelles. Toute son allure indique une jeune femme pusillanime. D'une voix fort douce, l'œil pâle, bleu-gris et harmonisé à une chevelure sèche d'un blond pas trop clair et vaguement

bouclée, elle porte ce jour-là une jupe plissée bleu marine, un pull shetland qui laisse apparaître un col Claudine blanc. Valérie se montrera assez laconique durant l'entretien, n'allant qu'à l'essentiel.

Le choix de l'instrument qu'opèrent les parents, et très rarement les enfants, se fait généralement en fonction de l'estimation des propriétés physiques de ceux-ci, comme c'est le cas pour Valérie : « Ah non, je n'ai pas choisi, je n'ai pas choisi l'instrument. Non, comme mes sœurs, un peu, elles ont suivi le chemin un peu classique, ils leur ont... mes sœurs aînées, ils les ont mises au piano et puis... Les deux premières, et la troisième, mon père l'a mise au violoncelle parce qu'elle a de bonnes mains et qu'elle est bien costaud (elle rit). »

D Louis est corniste, il a quarante ans, je l'ai contacté par téléphone. Il dit être le descendant d'une famille de onze générations de musiciens, il est en tout cas le fils d'un chef d'orchestre de chambre provincial. Cet entretien a été réalisé dans un café proche du Châtelet entre le premier et le quatrième mouvement d'un opéra auquel il participait.

L'ajustement du choix de l'instrument aux propriétés physiques de l'enfant se retrouve également chez Louis. Afin de donner à ses enfants une solide formation classique, le père commence par leur faire apprendre le violon : « On avait tous commencé, on était cinq, on a tous commencé par le violon, on a commencé la musique avec mon père et au bout de deux ans ou trois ans il nous a donné le violon. »

Quelques années passent, le père décide alors de les orienter vers un instrument à vent ; il semble que ce père maximise ainsi les opportunités de produire une douzième génération de musiciens : « Il n'était pas question pour les gamins de dire non je veux pas. La fille, l'aînée, la flûte, parce que c'est une fille ; le frère aîné le basson parce que c'est un grand ; mes deux petits frères jumeaux étaient malingres et tout ça bon, bon alors au hautbois et à la clarinette et puis toi tu as des lèvres épaisses, du cor. » On notera en passant que le père ne choisit pas n'importe quel vent, tous ont un répertoire de chambre relativement conséquent. Malgré cela, le cor attribué d'office à Louis lui attire au début les sarcasmes amusés de sa fratrie, mais il résiste : « Je me rappelle que quand mon père a dit ça, tous mes frères et sœurs se sont

foutus de ma gueule : “Oh ! le cor de chasse !” mais j’ai rien dit, j’ai fait du cor et ça s’est... et puis on a tous laissé tombé l’instrument à cordes. Échec de papa. »

D J’ai abordé *Serge* dans le métro à la sortie d’une répétition, il est altiste, a vingt-cinq ans ; père professeur de lecture et de déchiffrement au Conservatoire de Paris, mère violoniste chez J. F. Paillard. Il vit avec une pianiste. L’entretien se passe dans un café près de Pleyel. Grand de taille, il porte un simple blouson de cuir noir, il me tutoie dès le début et semble mal à l’aise dans ses gestes.

La mère de *Serge* lui a mis le violon « dans les pattes ». Alors que le premier choix instrumental incombe généralement aux parents, l’enfant, compte tenu de l’évolution de sa morphologie, peut opter de lui-même par la suite pour un autre instrument ; celui-ci n’est généralement pas choisi par hasard, il tient souvent compte des acquis du premier instrument : c’est ainsi que *Serge*, grandissant, ses membres devenant inadaptés au violon, décide de se convertir à l’alto, sachant bien que ce faisant il maximise également ses chances de réussite professionnelle : « Il faut se dire qu’au violon j’avais pas de... J’avais pas beaucoup de chances de réussir, de faire quelque chose... C’était quand même plus facile à l’alto qu’au violon, c’était plus évident à l’alto qu’au violon : il y a plus de places, on était moins nombreux, c’était plus facile... C’était un choix non délibéré, c’est également physique aussi parce qu’un violon pour moi c’était assez petit, bon, c’était pas dans mon gabarit quoi, j’étais assez gêné au violon parce que j’ai de grands bras, de grandes mains et donc ce n’était pas vraiment un avantage alors que l’alto allait très bien pour moi, par sa grandeur, c’est plus grand que le violon, c’est vrai. »

Le choix de l’enseignant, tout aussi rationnel que le choix instrumental, suit le même objectif de réussite : ne se contentant pas du « premier venu » ou de professeurs privés, les parents des musiciens de ce groupe recherchent ce qu’il y a de « meilleur » pour l’avenir professionnel des enfants. C’est le raisonnement que tient la mère de *Luc*.

D *Luc*, contacté par téléphone, est flûtiste, quarante ans, fils d’un officier et d’une musicologue d’Annecy, non bachelier ; il fait ses études de musique à Genève en commençant par le piano puis au

Conservatoire de Paris avec J.-P. Rampal. Il est l’époux d’une violoniste d’une autre formation parisienne.

Musicienne, musicologue, « esthéticienne », elle prend en charge l’avenir musical du jeune flûtiste. Pour son fils il faut une grande ville proche et pour professeur un grand nom : « Ouais j’étais à Annecy, à Annecy, il y a un petit conservatoire mais enfin ma mère pensait que c’était pas... Donc elle m’a inscrit à Genève, à Genève il y avait ce monsieur P. qui était un grand personnage de la flûte quand même, à l’époque il prenait même les débutants et j’ai débuté avec lui à Genève. »

Tatiana est, du côté de son père, originaire de ce pôle que les musiciens appellent les « intellectuels de la musique » : celui-ci est compositeur, la mère est pianiste. Fuyant la Tchécoslovaquie, la famille se réfugie en Italie puis en Allemagne.

D *Tatiana* partage actuellement sa vie avec un jeune compositeur roumain. Tous deux vivent au faite d’un immeuble lui-même sis au sommet de la butte Montmartre. Lorsque j’arrive, elle travaille sa flûte sur un balcon qui surplombe toute la ville. Sans crainte des rapprochements un peu hâtifs, on peut dire qu’elle entretient visuellement avec Paris le même rapport qu’elle entretient avec la musique : ses goûts sont un composite panoramique de musique traditionnelle, de jazz et de rock¹⁸. Au moment où je sonne, elle me reçoit d’un air nonchalant, vêtue d’indienne mauve et d’un tee-shirt de coton bon marché pâli par de nombreux lavages. Nous prenons place à une table de bois simple sur laquelle elle nous sert une tasse de thé dans des récipients grêges et épais. L’appartement est dépouillé et en désordre, comme si elle tenait à manifester ouvertement une forme de détachement artistique du monde matériel¹⁹.

Forts de leur compétence, les parents de *Tatiana* profitent du système allemand pour mettre en jeu la concurrence en faisant faire un tour des enseignants à leur fille : « En Allemagne il y a un système très bon que je trouve, c’est pas comme en France où il y a que l’institution qui est le conservatoire et on fait confiance

18. En effet, *Tatiana* saisit toutes les opportunités musicales qui s’offrent à elle : membre d’un quatuor de flûtes à bec, elle s’intéresse beaucoup à la musique indienne, fait de la musique de chambre, du contemporain au Conservatoire qu’elle continue de fréquenter, etc.

19. J’insiste sur le decorum afin de donner des éléments de comparaison avec René, flûtiste, que l’on verra au chapitre suivant.

à l'institution parce qu'il y a aussi de bons profs. En Allemagne, comme il y a beaucoup de grandes villes et que dans chaque ville il y a au moins une ou deux académies, académie et conservatoire parfois, on choisit le prof, donc on fait pratiquement une espèce de tournée avant les inscriptions pour voir, pour écouter les profs, pour voir, pour leur jouer aussi, pour entendre leur avis sur soi-même. Moi je trouve que c'est un moyen très bien ²⁰. »

Afin de mieux contrôler le travail de l'élève, il peut arriver que les parents revêtent la fonction de pédagogue. Serge fait ses premiers pas avec sa mère mais la relation pédagogique ne prend pas bien : « C'était très difficile de travailler avec ma mère, je ne sais pas, je... ça n'a pas marché, ça n'a pas collé, ça a duré un an, deux ans, bon après coup, si tu veux à l'adolescence par contre, de douze à treize ans, j'ai retravaillé avec elle, parce que en fait ça me semblait intéressant. Donc elle m'a débuté, c'est elle qui m'a mis le violon dans les mains et puis après j'ai été avec un autre professeur. »

Cet autre professeur est l'enseignante que la mère eut lorsqu'elle fit elle-même ses études de violon, ce qui ne l'empêcha pas de continuer à superviser le travail de son fils : « C'est ça qui était bien quoi... » Plus tard, lorsqu'il s'agit d'entrer à la « classe », Serge n'a pas davantage l'opportunité de choisir son professeur : « Mais mon choix il s'est tourné vers la personne que connaissait mon père quoi ! Puisque lui il était dans le métier, il connaissait très bien le professeur d'alto qui était à ce moment-là l'un des professeurs, surtout le professeur d'alto, donc j'ai été chez elle. »

Dotés de connaissances acquises par leur appartenance au monde spécifique de la musique, les parents les mobilisent afin d'obtenir le meilleur placement possible. Musiciens eux-mêmes, ils sont à même d'évaluer leurs pairs et de voir dans la musique un avenir professionnel possible et non un loisir. Outre ce balisage réfléchi de l'enseignement, les parents font également office d'accompagnateurs ; par leur modèle, ils facilitent l'accès de leur progéniture à la musique en la rendant moins abstraite, en rendant le travail routinier de l'apprentissage moins rébarbatif. Outre la facilité technique dont ils disposent, les enfants de musiciens

20. Comme partout ailleurs dans ce texte, les entretiens sont transcrits littéralement. Il faut toutefois préciser que le français n'est pas la langue maternelle de Tatiana.

baignent dans une atmosphère musicale qui leur permet plus aisément de faire le lien entre la pratique isolée de l'instrument et le grand tout que forment les œuvres musicales.

Tatiana (dont le père est compositeur et la mère pianiste) baigne tellement dans une ambiance musicale, qu'elle est incapable de dire à quel moment elle a commencé à apprendre la musique tant celle-ci était omniprésente, évidente. À force de la voir jouer et de l'entendre quotidiennement, la musique finit par faire corps avec elle, elle lui est comme consubstantielle : « Je suis citoyenne italienne, et là-bas en fait j'ai commencé des études sérieuses, en fait j'ai commencé tout de suite, c'est difficile à dire quand on a commencé car il y avait tout le temps un piano et de temps en temps on y va, de temps en temps il y a quelqu'un qui passe et qui dit : "Ça c'est un do tu sais !" et puis il s'en va. On peut pas dire vraiment quand j'ai commencé à apprendre la musique, peut-être vers quatre ans sérieusement le piano, avec ma mère. »

Les parents de Luc accompagnent son travail instrumental personnel d'une initiation pratique et auditive qui double l'action pédagogique opérée par le conservatoire : « Ben nous on faisait de la musique de chambre à Genève et en famille on écoutait aussi de la musique de chambre. C'est très différent je sais à Genève, je ne suis peut-être pas typiquement français comme... À Genève c'était très différent justement parce que le directeur du conservatoire était un, pas un instrumentiste, à l'époque il jouait du piano, mais bien, le chef d'orchestre aussi, mais c'était pas un instrumentiste, mais c'était un intellectuel donc la mentalité était très différente. »

Le fait d'entendre quotidiennement de la musique à la maison, le fait de voir ses propres parents travailler leur instrument rendent son propre travail solitaire beaucoup moins rébarbatif, beaucoup moins ascétique, beaucoup moins ingrat, et permettent de le rapporter à son aboutissement qu'est l'œuvre. Comme le souligne un rapport : « Les fils de professeurs de musique, voyant déjà développée dans leur famille une conception "technique" d'un art "cultivé", vivent sans contradiction l'enseignement des conservatoires qui, fonctionnant sur la même dualité, prolonge leur milieu familial ²¹. »

21. A. HENNION, F. MARTINAT, J. P. VIGNOLLE, *Les Conservatoires et leurs élèves. Rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'État*, La Documentation française, Paris, 1983, p. 17.

Du fait que l'instrument s'apprend dans un contexte familial musical qui lui donne un sens, le goût de celui-là n'est que rarement dissocié de celui, plus large, pour la musique. Pour Jean-François (quarante ans au moment de l'entretien, clarinette basse, il est le fils d'un « homme de théâtre » qu'il ne connaît pas et d'une mère professeur de musique), le travail ne va pas sans l'espoir de jouer un jour la musique qu'il aime : « Dans le travail de l'instrument, je sais que pour moi il y a toujours eu la référence aux choses entendues, aux choses entendues ne serait-ce qu'en disque, c'est-à-dire que mon attrait pour le métier de musicien, il y a eu d'abord le plaisir de l'instrument, mais au-delà il y a eu aussi le plaisir qui est venu assez vite, mais en même temps, parallèlement à l'instrument, c'est l'instrument qui m'a fait devenir mélomane si l'on peut dire. Avant j'avais déjà ressenti, dans mon enfance, ma petite enfance, une attirance pour la musique, mais très floue, pas du tout avouée. Avec mon souvenir je me souviens très bien que j'avais des émotions musicales mais qui étaient tout à fait innocentes si l'on peut dire. Et donc après, j'ai commencé à découvrir le répertoire de clarinette : Mozart, par le disque, presque uniquement par le disque... »

Tatiana articule elle aussi le plaisir de la musique à celui plus spécifique de l'instrument. Comme bien souvent chez les agents issus de positions sociales à fort capital scolaire, cette flûtiste a des goûts musicaux éclectiques qui s'actualisent à la fois par les activités musicales qu'elle a en dehors de l'orchestre et par ce qu'elle écoute à la maison ou aux concerts. Le plaisir de la musique semble être un plaisir sonore avant tout, comme un bain duquel elle aime à s'imprégner : « La musique c'est un voyage intérieur, à l'intérieur de soi, mais ça veut dire aussi aller voir ailleurs, aller voir d'autres musiques : la musique traditionnelle, le jazz, la musique indienne, on a beaucoup à apprendre. » Elle passe ensuite à une forme de critique de la manière dont les musiciens apprennent leur instrument : « Le musicien durant l'apprentissage ne doit pas uniquement développer ses moyens instrumentaux, mais aussi sa maturité musicale, et c'est ça aussi qui manque beaucoup chez les gens. » Ce que préconise Tatiana, c'est l'articulation mesurée du plaisir musical et de la réalité instrumentale.

Pour les apprentis musiciens dont les parents ne sont pas musiciens, qui ne peuvent par conséquent pas incarner cette référence musicale, le travail répétitif des gammes, des sons filés peut paraître très fastidieux et donner le sentiment de travailler sans fin

et pour rien. Ceux qui, malgré tout, parviennent à franchir tous ces écueils avouent souvent avoir peiné. *A contrario*, cette concrétisation de la musique rendue possible par la pratique des parents joue un rôle essentiel dans l'image que les héritiers peuvent avoir de leur parcours. Initiés dès le plus jeune âge, surveillés, entourés de mille précautions, ils suivent un chemin balisé et sans heurts. L'encadrement dont ils ont profité contribue fortement à produire l'image embellie qu'ils ont du temps de leur propre enfance, un temps dont les contraintes objectives ne semblent pas peser sur eux, un temps durant lequel l'isolement nécessaire au travail instrumental semble s'être estompé.

La musique en famille

Comme ceux qui précèdent, les enfants de cadres et intermédiaires disent ne pas avoir choisi leur instrument. Mais cette modalité du non-choix diffère sensiblement de la précédente en cela que l'élection instrumentale procède bien souvent à la fois d'une vocation avortée des parents et d'une conception à court terme du plaisir. (Le fait de faire apprendre un instrument (plus généralement le piano) aux enfants s'inscrit par ailleurs dans les pratiques « obligées » d'une certaine petite-bourgeoisie.) Il s'agit de les occuper de manière noble, tout en balisant leurs choix. Il peut s'agir également, en faisant faire de la musique à l'enfant, de compléter les ressources instrumentales de la famille afin de former un ensemble de chambre. De même que pour les héritiers, les parents contrôlent les enseignants, mais en transposant abstraitement les techniques utilisées couramment pour choisir la meilleure école primaire, le meilleur lycée dans ce que propose l'offre locale.

Ici, jouer de la musique, ce n'est pas tant envisager une carrière que de se faire plaisir durant les heures de loisirs. C'est ce que rapporte Hélène : « Pour le violon, j'étais plus ou moins conditionnée par ma grand-mère qui voulait faire un noyau musical dans la famille et puis moi on me l'a mis dans les mains sans que je choisisse véritablement. »

D Hélène est violoniste, elle est la fille d'un juge d'ascendance noble, elle accepte l'entretien en marquant une certaine ironie : « Ah oui, j'ai appris que vous sévissiez à l'orchestre. » Notre conversation débute de la sorte : « Je veux bien vous répondre mais à condition que vous me posiez des questions. » Son *look* est assez « mode »,

tenue plutôt rare dans ce milieu, toute vêtue de noir moulant, une coupe de cheveux à la Louise Brooks, elle portera tout le long de l'entretien des lunettes de soleil. Elles est membre d'une formation de chambre à géométrie variable.

Ce « noyau musical » dont parle Hélène à propos de sa grand-mère est très précis, sa petite-fille ne peut pas faire échouer son objectif en choisissant elle-même un instrument qui risquerait de mettre à mal son projet : « Mon père était violoncelliste, mais amateur, enfin il a eu son prix de Bordeaux et après il a été dirigé vers la carrière juridique donc, et puis ma sœur faisait du piano au conservatoire et puis moi on m'a mise au violon parce que ma grand-mère espérait qu'on fasse un trio : mon père violoncelliste, ma sœur pianiste et moi violoniste, et puis en fait rien ne s'est passé. »

L'instrument dont joue Viviane (violoniste, fille de professeurs de lettres mélomanes formant également un ensemble musical domestique, toutes les sœurs sont devenues musiciennes professionnelles) est choisi par ses parents dès le plus jeune âge : « On m'a mis un violon dans les bras à l'âge de cinq ans et demi. » Celui-ci correspond aux goûts musicaux du père qui forme concrètement un ensemble instrumental dans sa maisonnée : « Mon père est enseignant mais il aurait voulu être musicien, musicien classique : alors il a commencé à faire du violoncelle à l'âge de quinze ans et puis il n'a pas pu en faire euh, en faire son métier parce qu'il n'y avait pas assez d'argent dans sa famille, alors il a toujours fait faire de la musique aux enfants. [...] À la maison on jouait beaucoup. »

Pour Gérard, le choix se fait par approximation et tâtonnements, il s'agit tout d'abord de l'occuper le jeudi après-midi : « J'ai commencé le violon à l'âge de sept ans pour une raison : j'avais une cousine qui avait un an et demi de plus que moi et avec qui j'ai été élevé et qu'on a mis... À l'époque c'était le jeudi le jour de congé pour les gosses et on a voulu lui faire faire un petit peu de danse le jeudi après-midi parce que pour une fille c'était très bien, donc je me suis retrouvé sans compagnon de jeu le jeudi après-midi et je devenais un petit peu encombrant et comme dans la même école il y avait aussi des cours de musique qui avaient très bonne réputation et que j'aimais bien ça, on a dit : "Pourquoi on ne le mettrait pas lui aussi à faire un petit peu de musique ?" »

D Gérard a trente-huit ans, violoniste, de père gérant de société et de mère antiquaire. Je prends contact avec lui par téléphone. Il est membre d'un quatuor. Il a occupé quelque temps les fonctions de délégué orchestral. Cette fonction fait que l'entretien semble lui servir durant une bonne heure à clamer tout haut le malaise des musiciens d'orchestre et à ne répondre qu'à la dérobée aux thèmes que je souhaite aborder. À chaque fois que je tente de recentrer notre échange, il revient presque aussitôt sur ce qui le préoccupe, voire le tarabuste. En outre, l'entretien a lieu au cœur du mois d'août, il fait une chaleur moite et nous nous trouvons à la terrasse d'un café devant lequel des marteaux-piqueurs s'acharnent à marteler bruyamment le bitume.

Cette décision prise, les parents le laissent choisir un instrument mais interviennent aussitôt pour corriger un choix qui ne semble pas correspondre à leurs attentes ou aux convenances intériorisées : « Alors on est allés au secrétariat de l'école de musique et on m'a dit : "Qu'est-ce que tu veux jouer comme instrument ?" J'ai dit : "Je veux jouer de l'orgue", alors on m'a dit que non, ça c'est pas possible : "Pour l'orgue tu es trop petit, il faut un pédalier." Ah bon, alors j'ai dit : "Je voudrais jouer de la trompette", alors mes parents m'ont dit : "Non on ne peut pas commencer la trompette avant douze ou treize ans et puis il faut avoir du souffle." Et puis alors ils m'ont dit : "Tu choisis piano ou violon, c'est ce qu'il y a de plus simple." Alors j'ai dit violon comme j'aurais dit piano. »

Le choix de l'instrument s'effectue ici selon une tout autre logique que celle des héritiers : il s'effectue dans une rationalité à court terme : occuper l'enfant. Mais il ne s'agit pas non plus, comme on l'a vu avec Gérard, de laisser faire n'importe quoi. Que les parents perçoivent une attirance instrumentale induite, ils interviennent aussitôt pour circonscrire la panoplie idéale des instruments les plus valorisants, de sorte que cet exemple, mais bien d'autres encore, permet de dire que « l'influence des parents sur le choix de l'instrument croît avec le niveau socioculturel²² ». »

Ici non plus, le choix de l'enseignement n'est pas laissé au hasard, mais les catégories d'élection utilisées par les parents diffèrent de celles que mobilisent les parents musiciens. N'étant pas toujours compétents pour évaluer directement la qualité pédagogique d'un professeur, les parents qui ne sont pas professionnels de la musique ont recours à toutes sortes de moyens d'évaluation :

22. *Ibid.*, p. 13.

l'opinion d'autrui, la renommée, les résultats aux concours, l'avis de professeurs sont les indications les plus fréquemment utilisées.

[Les parents transposent ainsi, dans le domaine de la musique, les techniques qui valent pour le système scolaire.]

« Le choix des professeurs donc euh, il y avait, à Brest il y avait un professeur qui avait une certaine renommée et un autre, il y avait deux professeurs au conservatoire, il y en avait un qui avait de très bons résultats et l'autre c'était une catastrophe, c'était de notoriété publique, il avait, c'était une dame mauvaise violoniste et qui avait des résultats vraiment très moyens, et ma mère, au culot, est allée voir le très bon professeur. Elle a dit : "Henri fait du solfège actuellement, je voudrais qu'il prenne des leçons particulières avec vous avant de commencer, avant de se présenter au conservatoire, avant que vous le preniez en classe de débutant." »

Henri est le seul des musiciens à être passé entre les mains d'un enseignant privé.

D *Henri* est violoniste, de père officier de marine, il a trente ans. Il est le seul, parmi les musiciens interrogés, à être passé par les leçons d'un enseignant privé. Plus tard il manifeste certaines difficultés scolaires et professionnelles : il n'est jamais parvenu à sortir du Conservatoire avec un premier prix d'instrument, il trouve ensuite un poste de premier violon troisième soliste dans l'une des formations parisiennes. Il la quitte quelque temps après, pour devenir, assez paradoxalement, second violon du rang d'un autre orchestre. Sa collègue, elle-même violoniste, devenue par la suite sa « petite amie », ne cessera au cours de l'entretien de faire la remarque qu'Henri est « obsédé par la technique ».

D *Cécile* est altiste, je l'aborde en répétition, elle est membre du même ensemble de chambre à géométrie variable qu'Hélène, elle enseigne dans un conservatoire d'arrondissement, elle a quarante-six ans ; fille d'architecte, elle commence par le piano, le violon et passe à l'alto après être entrée dans la classe de violon du CNSM. Au début, elle hésite à m'accorder un entretien. Nous convenons d'un rendez-vous chez elle. Son appartement est grand, meublé à la Ikea : une bibliothèque bien garnie d'ouvrages de toutes sortes, dont une bonne quantité d'auteurs mystiques. Elle est célibataire après être restée dix ans la compagne d'un percussionniste du même ensemble.

Les parents de Cécile adoptent une autre technique pour choisir l'enseignant : n'étant pas à même de juger directement, ils se réfèrent au professeur de piano de la famille qui détermine du même coup le choix de l'instrument : « Mes parents m'ont proposé de faire un autre instrument (que le piano) et ils ont hésité longtemps entre le violoncelle et le violon en me demandant un peu ce que je voulais, enfin sans trop me poser la question. Et puis en fait on habitait une petite ville située à cinquante kilomètres de Metz et donc le professeur de piano s'est renseigné sur le conservatoire de Metz pour savoir ce qu'il y avait comme professeur et il se trouve qu'il y avait un très bon professeur de violon et un mauvais professeur de violoncelle, c'est dommage parce que je pense que j'aurais été plus proche du violoncelle. »

De ce contexte familial musicalement non professionnel, il découle que l'apprentissage est la plupart du temps rapporté comme une épreuve de longue haleine, difficile, qui se serait effectuée sous la férule et le contrôle de plus en plus oppressant des parents. On note ainsi un basculement progressif entre le moment où les parents semblent choisir l'instrument de leur enfant dans le seul but d'occuper ses loisirs et/ou de compléter la formation instrumentale domestique, et celui où ils en viennent peu à peu à être pris au jeu, non sans la complicité du professeur, d'une possible professionnalisation.

Les parents de Sylvie, ne sachant que faire pour accompagner le travail de leur fille, n'ont d'autre solution pour la faire progresser que d'user de la réclusion : « J'ai des souvenirs des premières années, quand j'ai travaillé... Quand j'ai commencé le violon et où on m'a... un jour enfermée dans une pièce pour que je fasse mon violon, j'étais vraiment... Je pleurais sur le violon parce que j'avais envie d'être dehors, mais ça a disparu, ça a disparu, je te dis à l'âge de onze ans en fait, quand il a fallu se battre un petit peu plus quoi... »

Hélène parle également du contrôle autoritaire des grands-parents chez qui elle est élevée : « Ah oui mes grands-parents étaient intraitables, ils contrôlaient tout... [Elle bafouille quelque peu puis reprend :] Quand j'étais petite, on oh la la la, je pouvais pas sortir, ah non, c'était vraiment pas... Mais c'était pas le... Il faut pas exagérer... C'était après, c'était toujours après, s'il restait du temps... Enfin ça a duré jusqu'à quinze ans, enfin c'est déjà pas mal. Après quand je suis arrivée à Paris, j'ai dit : bon je vais être libre, mais j'étais tellement habituée à ce genre de chose que je continuais finalement. »

Lors des moments difficiles, les parents de Cécile ne manquaient pas de la rappeler à l'ordre de la contrainte nécessaire : « Ils me disaient : il faut savoir ce que tu veux ! Faire de la musique ou travailler ? Mais j'aurais bien aimé de temps en temps pouvoir faire autre chose. C'est une question de temps, on ne peut pas faire tout. »

Même à distance, il arrive que les parents exercent encore une influence contraignante sur leur enfant.

D Denis est violoniste, il a vingt-sept ans, fils d'un père et d'une mère professeurs de piano privés. Il commence par le piano pour passer ensuite au violon à l'âge de six ans et demi, intègre le CNSM avec Pierre Nérigny [?] pour professeur ; il vit avec une femme psychologue travaillant dans la publicité. L'entretien se déroule avant une répétition générale au Châtelet. La présence de Denis dans ce groupe se justifie par le rapport qu'il entretient avec son propre parcours, qui le rend plus proche des déclassés que des héritiers ; cette posture peut être expliquée par le fait que ses parents étant professeurs de piano à domicile, ils se trouvent de fait écartés des réalités de la vie musicale des orchestres et des conservatoires. Ainsi voyaient-ils pour lui une carrière de soliste, projet que Denis partagea un moment et que l'on ne rencontre chez aucun des héritiers ; par ailleurs Denis parle souvent de son parcours avec sa femme, on peut supposer que le regard qu'il porte sur lui-même est quelque peu suggéré par elle.

Pendant la période qui suivit de peu sa sortie du Conservatoire de Paris, Denis était encore soumis, à distance, à la pression et aux diktats de ceux-ci : « Juste avant de rentrer à l'Ensemble orchestral de Paris, en six mois de temps j'ai passé sept concours et c'était vraiment l'enfer... Je m'en rendais pas compte parce que eux les parents habitant la province et moi Paris, ils me disaient : "Il faut que tu passes ça, il faut que tu passes celui-là il est important, il peut t'apporter ça." Donc je passais tout bêtement, je travaillais et ça m'a miné un peu. »

Les aléas de l'offre instrumentale en milieux populaires

Dans les milieux populaires, faire de la musique entre dans la panoplie des diverses manières d'occuper les enfants le mercredi ou le jeudi autrefois. Les parents étant peu mélomanes, peu au fait de la valeur sociale des instruments et de la richesse de leur

répertoire, ils en délèguent le choix aux enfants et plus souvent aux enseignants locaux qui, ayant la plupart du temps des intérêts dans l'orphéon municipal, leur font étudier l'instrument dont celui-ci manque le plus. Outre l'apprentissage de l'instrument, le jeune instrumentiste doit s'initier au modèle de la musique classique que les méthodes instrumentales utilisent comme référence, musique que bien souvent ses parents ignorent aussi ; l'orphéon prend alors ici le rôle initiatique qui incombait aux parents des deux autres groupes.

D Patrick, quarante ans, trompettiste solo, est enfant d'ouvrier. Lors de l'entretien et lors des nombreuses répétitions durant lesquelles j'ai pu l'observer, il est presque toujours vêtu – comme s'il voulait signaler ainsi, et de manière assez nette, ses origines populaires – à la « hard rock ». Ce jour-là il porte une casquette noire américaine à longue visière sur laquelle est inscrit de façon voyante : « Souriez, je suis sympa » ; ses lunettes sont d'une monture de type Ray-ban avec de très larges verres teintés, il porte le bouc et un long catogan qui contraste avec le reste de la coupe, qui pourrait être qualifiée de réglementaire dans les sphères militaires. Il est vêtu d'un blouson de cuir noir Perfecto, sous lequel on voit un boléro ; son jean, enfin, est très délavé et rapiécé.

Patrick, comme nombre de ses collègues d'origine ouvrière, se souvient qu'à ses débuts musicaux il n'avait pas une idée très précise de l'instrument dont il souhaitait jouer ; ce qui comptait pour lui était que celui-ci fasse du bruit : « À l'époque, c'est pas le mercredi c'est le jeudi qu'on avait de libre, et comme tous les parents cherchaient à occuper les enfants, la voisine est venue voir ma mère en disant : "Je mets les miens à l'école de musique, ça vous intéresse de mettre le vôtre ?" C'est comme ça que j'ai commencé la musique. Je ne pourrais pas dire pourquoi ça a marché, à cause de quoi, ça m'a pas spécialement plu, j'étais embringué dans le système de musique. Après j'ai choisi l'instrument, eh bien, c'était simple, je voulais un instrument qui fasse du bruit donc c'était ou de la percussion, enfin du tambour, parce qu'à l'époque on parlait pas de percussions ni de trompette, c'était du tambour ou du claron. »

D René devient première flûte solo dans sa formation après être passé par les orchestres de Lille et de la Garde républicaine ; il a soixante-deux ans, est le fils d'un mineur. Il est ce que dans le milieu on appelle un « requin » (c'est-à-dire quelqu'un qui accumule de

nombreuses affaires qui se font en dehors de l'orchestre, plus particulièrement dans des musiques commerciales, gardant les meilleures et redistribuant autour de lui celles qu'il ne peut pas faire, soit parce qu'elles sont trop peu rentables soit parce qu'il n'en a pas le temps).

Les débuts musicaux de René sont relatés de manière aussi vague que ceux de Patrick : « J'ai commencé la musique, le solfège à peu près en même temps que l'école primaire parce que c'était un peu la mode dans la société des gens du Nord : beaucoup de musique, de vie comme ça, de sociétés en sociétés. » Il ne choisit pas son instrument mais, à la différence des membres des deux groupes qui précèdent, ce ne sont pas les parents qui effectuent ce choix, mais l'un des professeurs de l'école de musique : « Un jour je me retrouve dans la classe de solfège à trois clefs différentes, et le professeur de trois clefs était le professeur de flûte également. Et il demande à tous ses élèves quand il arrive : "Bon à quel instrument êtes-vous ?" Je lui dis : "Moi je ne sais pas encore mais j'ai envie de jouer de la trompette." Alors il me dit : "Viens jeudi prochain j'ai une flûte qui est libre dans ma classe." Et moi comme j'avais peur du professeur, je n'ai pas dit un seul mot mais ça ne me plaisait pas du tout, j'ai dit : "Oui monsieur" et je suis allé à la classe de flûte. »

Ces écoles de musique de province sont souvent liées à des orphéons municipaux, elles ont pour fonction de former les futurs éléments et de combler les manques instrumentaux de l'orchestre local. De ce fait, il arrive souvent que, en échange d'une formation dispensée gratuitement, les élèves n'aient pas voix au chapitre quant au choix de leur instrument.

D Edmond est premier basson solo, il a soixante ans et est le fils d'un peintre en bâtiment, son épouse est mère au foyer. Il me reçoit dans un appartement où la table (bois plaqué façon pin) de la salle à manger semblait avoir été spécialement dégagée pour mon arrivée. Une femme de très grande taille (s'intéressant à l'astrologie et à la voyance) m'ouvre la porte et me conduit vers son mari assis dans la position d'attente des sphinx égyptiens : il a les avant-bras posés sur la table déserte et les manches retroussées, il a la posture de quelqu'un qui se serait préparé par une longue rumination à affronter la fatalité d'un interrogatoire. La femme répond spontanément aux questions que je pose à son époux. Je lui demande alors de

le laisser parler, ce qui la fera disparaître dans la cuisine pour revenir de temps en temps faire de petites incursions aussi bien verbales que physiques.

C'est ce qui arrive à Edmond : « Je pense que vous avez eu à peu près toujours les mêmes réponses. Ça se fait généralement par hasard. On se met dans une classe de solfège et on vous oriente vers un instrument parce qu'il manque des effectifs dans certaines classes. Moi j'étais à M. dans les classes de solfège et au bout de deux ou trois ans je me suis mis à un instrument, au saxophone, et il se trouvait que le professeur de saxophone était aussi le professeur de basson, enfin il était surtout professeur de basson d'ailleurs et alors il avait des saxophones parce qu'il avait pas d'élèves au basson. J'ai peut-être fait un an, un an et demi de saxophone et ce professeur m'a mis un peu le grappin dessus, il m'a dit : "Dis donc, il y a un basson là, tu pourras l'essayer." Il m'a convaincu mais moi je voulais pas au départ. »

Dans ces milieux où la musique est mise sur le même plan que toute autre activité, l'accès peut y être conditionné par toutes sortes d'opportunités telles que la proximité d'une école de musique : « Moi c'est assez simple, je suis issu d'une famille d'ouvriers, c'était une famille très modeste, mais comme j'étais en province, j'ai grandi, j'ai habité juste à côté de l'école de musique, c'est comme ça que mes frères et moi on a commencé » (André, contrebassiste, soixante et un ans, fils d'ouvrier).

Pour Georges²³ aussi « l'occasion fait le larron » : « J'ai commencé la musique parce que tout d'abord je suis d'origine modeste, originaire d'un village situé exactement à S. à côté de Troyes, mon père jouait un peu de trompette et dans le village où j'habitais il y avait une fanfare, ce qu'on appelait une fanfare, en réalité c'était une harmonie parce que dedans il y avait des clarinettes. Donc la fanfare était dirigée par l'instituteur qui faisait du violon et donc c'est avec lui que j'ai commencé. J'ai appris le solfège un petit peu avec mon père au départ, il y avait dans le village la classe de solfège, la classe de tambour, ça se passait un peu comme ça avec les moyens du bord et comme j'avais les bras trop courts on m'a fait faire comme ça pendant deux ans du baryton (petit tuba en si bémol) et j'ai donc commencé sur les rangs de la

23. Trombone solo, professeur au CNSM, membre du quatuor de trombones de Paris, Georges cumule les prix internationaux de son instrument, il a trente-huit ans et est le fils d'un agent technique.

fanfare et à dix ans j'ai commencé le trombone avec le vieil instrument qu'il y avait dans le grenier de la mairie, qui ne marchait pas très bien mais enfin... et puis je suis allé prendre des cours à Troyes. »

Les parents des promus ne sont guère mélomanes, même si l'on trouve ça et là quelques amateurs d'opérette, ou quelques adeptes du transistor et de son concert hebdomadaire. De ce fait, ils ne sont pour ainsi dire pas en mesure de transmettre, voire de donner chair à la musique qui exsude de la pédagogie instrumentale. C'est alors aux élèves de se construire tant bien que mal une culture musicale, soit en écoutant à leur tour la radio, soit, le plus souvent, en participant à l'orphéon qui fait souvent fonction de passeur vers la légitimité dans les milieux dominés.]

D Corniste, Yves passe successivement par plusieurs orchestres dont un en province, il parviendra même à se faire licencier de l'un d'eux pour « mes activités de justice », il refusera d'en dire plus long. Il a quarante-six ans, est le fils d'un ouvrier et d'une mère au foyer.

C'est à la radio qu'Yves découvre les pièces de bravoure pour son instrument, découverte qui l'incite à continuer et qui rend son travail instrumental moins rébarbatif : « Quand j'étais jeune, mes parents n'ayant pas les moyens d'acheter un phonographe, j'écoutais un tout petit peu la radio. Et comme on avait l'habitude d'écouter Radio Luxembourg et c'est la première fois que j'ai entendu, ce qui m'a emballé et incité à continuer l'instrument que j'avais commencé, l'œuvre de Richard Strauss, *Till l'Espiègle*, avec le fameux solo de cor au début. C'était fantastique à l'époque et ça m'a vraiment donné envie de continuer, donc c'est grâce à la radio, à l'époque c'était grâce à la radio. » La radio est également présente chez Georges : « Toute ma famille... J'ai toujours entendu de la musique à la maison, pas du classique, mais en tout cas la radio, un peu toutes ces musiques de variétés ou de chansons, j'ai toujours entendu ça et mes parents allaient toujours écouter les opérettes. »

L'orphéon s'inscrit soit comme une alternative pour ceux qui ne possèdent pas de transistor, soit comme un complément pratique à celui-ci : « Les harmonies ça m'a rapproché de la musique classique, je pense bien ! ah parfaitement, ah oui parfaitement ! Oui, à l'époque on jouait les *Préludes* de Liszt, l'ouverture de *Tannhäuser*, on jouait... Qu'est-ce qu'on jouait encore ? Les grandes œuvres, *Les Tableaux d'une exposition* enfin, etc., etc.

Ah si !, ça m'a complètement intéressé, ça m'a donné envie de continuer, c'est vrai. C'est très utile les orchestres d'harmonie pour nous les vents » (Yves).

Mais, dans bien des cas, et tout étonnant que cela puisse paraître pour le profane, la connaissance de ce référent musical n'apparaît pas comme une condition nécessaire d'accès à l'élite musicale. Bien des musiciens reconnaissent avoir passé toute leur enfance sans avoir jamais, ou presque, entendu ni découvert la musique qui sera un jour au centre de leur métier. Et l'on verra par la suite que l'on peut être musicien classique de métier sans éprouver le moindre goût pour le « canon musical ». Ce n'est que pendant sa période de service militaire qui s'effectue à Paris que Georges découvre à tâtons la « grande musique », mais ce n'est que dans les rangs de l'orchestre de l'Opéra qu'il fera véritablement son apprentissage : « J'étais vraiment parisien parce que j'étais à l'armée donc j'habitais Paris, j'ai commencé avec les concerts avec des places à prix réduit, donc j'ai commencé à découvrir là, c'était très rapide. Je suis rentré très vite dans la vie professionnelle, donc j'ai fait mon apprentissage directement sous les chefs d'orchestre, je rentrais à l'Opéra et l'Opéra je ne connaissais pas, les concerts que j'étais allé écouter c'était des concerts symphoniques. Je suis rentré à l'Opéra en ne connaissant rien. Je ne connaissais rien. »

Les formations populaires, outre leur dimension initiatique, opèrent pratiquement comme des lieux de formation à l'orchestre, c'est dans leurs rangs que s'élabore le métier, que se constitue un habitus ajusté à l'orchestre ou un sens pratique du métier de musicien d'orchestre. Les répétitions hebdomadaires, parfois bihebdomadaires, se font dans le plus grand sérieux, les consignes du chef y sont rigoureusement respectées, les œuvres peuvent y être décomposées, reconstruites, lissées avec la même rigueur, mais non avec les mêmes moyens, que dans les formations symphoniques. D'autre part, c'est dans ces orchestres locaux que les aînés initient les cadets à la gestuelle du chef, à modérer leurs attaques, à moins cuivrer, à compter les mesures, à faire partie d'un collectif. C'est par toutes ces manières qu'à l'aîné d'emboucher avec ostentation que les jeunes apprennent à emboucher quand il le faut, pour que la note ne tombe pas à contretemps ; c'est par le musicien placé juste devant soi, dont les parfois « pauvres » oreilles sont exposées au pavillon de l'instrumentiste novice, que l'on apprend à doser le son, à jouer dans le tempo, à moins cuivrer ; c'est dans l'orphéon enfin que s'acquiert

aussi le sens du travail effectué dans la bonne humeur qui caractérise les vents lors des répétitions, de cette bonne humeur qui peut aussi vite tourner au vinaigre lors des répétitions symphoniques, c'est dans les orphéons enfin que l'on apprend les rites de convivialité quelque peu alcoolisés qui doivent succéder aux répétitions et aux concerts. Ainsi tous ceux qui y ont fait leurs premiers pas se les remémorent avec une certaine gratitude : « C'est vrai que les orchestres composés uniquement d'instruments à vent permettent de commencer le métier. C'est comme ça que j'ai eu le premier contact avec un orchestre à N., avec l'harmonie de N. qui existe toujours » (Yves).

De ce fait l'apprentissage instrumental des promus paraît dès le plus jeune âge articulé à une pratique concrète de la musique, voire à un devenir professionnel potentiel²⁴ ; le travail des gammes trouve aussitôt sa justification dans la pratique orchestrale : « Mon professeur m'a poussé à aller faire les répétitions, ce sont souvent des amateurs donc tout le monde est bénévole et c'est une bonne ambiance d'amateurs, c'est sympa, il y a tout, de tous les âges, mais ce qui est drôle c'est que les deux extrémités, pardon ! les deux extrêmes qui se rejoignent, c'est-à-dire les gens qui sont à la retraite ou les amateurs d'un âge moyen, très souvent ce sont d'anciens professionnels qui viennent là ou des gens qui ont eu un métier et font de la musique en amateur et puis des jeunes, des très jeunes qui sont en conservatoire, des tout petits qui font leurs premiers pas avec l'esprit de groupe. Moi je me rappelle très bien la première fois où je me suis assis à la chaise comme, je sais plus, quatrième cor alto mi bémol, d'abord j'avais du mal à transposer mais je savais le faire, mais surtout ce qui est déroutant c'est qu'on n'est pas habitué à jouer avec d'autres personnes. On est habitué à jouer seul, alors on a envie de s'entendre, on s'entend pas, on se trompe, on se trompe constamment, d'abord, pour être sincère, la première répétition, je crois que j'ai dû faire une note sur mille, ah oui carrément, on est complètement dépassé par le chef d'orchestre, par les conventions, il y a

24. C'est ce que corrobore A. HENNION sur le plan des discours et des intentions de jeunes musiciens d'origines populaires : « Les projets de type professionnel sont plus fréquents dans les milieux populaires (ouvriers : 43 %) et les classes moyennes (43 %). Les fils d'ouvriers aspirent moins souvent à des carrières d'instrumentiste professionnel qu'à l'enseignement, à l'inverse de toutes les autres catégories, relativement plus attirées par le prestige de l'orchestre quand on passe des classes moyennes aux classes aisées et aux fils de musiciens. Ceux-ci sont particulièrement nombreux à aspirer au professionnalisme (63 %) et surtout à des carrières d'instrumentiste ou de soliste professionnel (pourcentage très élevé de 46 %) », *op. cit.*, p. 91.

Les orphéons

Les tout premiers orphéons apparaissent dans des régions ouvrières et souvent minières : 1788, Armentières ; 1797, Valenciennes ; 1799, Le Mans ; 1805, Tourcoing, etc.^a. Les harmonies municipales ont été, et sont encore partiellement de nos jours, une petite porte d'accès à la musique classique. Elles permettaient de faire entendre la « grande musique » aux plus démunis mais elles étaient, et sont encore, le vivier dans lequel se recrutaient les vents qui nourriront de plus en plus les formations symphoniques à partir du XIX^e siècle.

L'existence de ces orphéons^b marquait ainsi, tant pour les auditeurs que pour les instrumentistes qui en faisaient partie, leur « exclusion » du monde dans lequel s'écoulaient de telles œuvres. L'auditeur populaire avait accès à la « musique sérieuse » du répertoire symphonique par des transcriptions écrites pour instruments d'harmonie. « Il suffit de confier la partie de violon aux clarinettes, celle des violoncelles aux saxophones, et le tour est joué. L'orchestre d'harmonie peut figurer, mieux remplacer l'orchestre symphonique. Il en a la tessiture et... le répertoire^c. » « Cet orchestre d'harmonie, ajoute P. Gumplowicz, eut – et a encore, dans une bien moindre mesure – un rôle pédagogique immense. » Avant qu'apparaissent les programmes de concerts, les radios ou les disques, « il a fait entendre aux populations dominicales le répertoire de l'orchestre romantique, des ouvertures d'opéra, d'opéra comique ou d'opérette, des grands airs ou des pièces pour orchestre^d ». De manière inverse, il arrive que les instruments à cordes ou le piano jouent le même rôle à l'égard des

a) La région Nord-Pas-de-Calais constitue encore de nos jours un vivier pour les instrumentistes à vent qui accèdent au Conservatoire de Paris. Il est à noter qu'à l'exception du Mans les villes mentionnées sont toutes concentrées dans le seul département du Nord. Ce n'est qu'à partir de 1830, signale P. ARÈS, que les prospections minières vont se porter vers l'ouest du département et vers le Pas-de-Calais. Cf. *Histoire des populations françaises*, Seuil, Paris, 1975, p. 69-118. Pour ce qui concerne Le Mans, on pourra consulter, P. BOIS, *Paysans de l'Ouest*, Flammarion, Paris, 1971.

b) Ce terme, à partir de 1866, désigne à la fois les fanfares et les harmonies municipales (*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 1998). Le terme « fanfare » désigne une formation composée exclusivement de clairons et/ou trompettes de cavalerie et de percussions, « harmonie » désigne un ensemble comprenant cuivres, bois et percussions, à savoir des instruments capables de produire tous les sons de la gamme (contrairement à ceux utilisés dans les fanfares).

c) P. GUMPLOWICZ, « Le symphonique pour tous » in *Autrement* n° 99, mai 1988, p. 30-31, et *Les Travaux d'Orphée*, Aubier, Paris, 1987.

d) *Ibid.*, p. 31.

classes dominantes. On songe ici à Bartók, qui, outre ses fonctions de compositeur, enseigna l'ethnomusicologie à l'université de Columbia et selon qui « chacune de nos mélodies populaires est un véritable modèle de perfection artistique ». Mélodies qu'il transcrivit et adapta pour les instruments les plus « classiques ».

Les harmonies ont également un lien qui les unit étroitement aux formations militaires. Aujourd'hui encore, certains orphéons jouent dans des uniformes de type militaire avec casquette, veste à dorures, à galons différenciés et hiérarchisés : il arrive que le chef d'une formation de ce type porte trois barrettes à son uniforme, le sous-chef deux, les musiciens de l'harmonie une seule, tandis que les musiciens de la batterie-fanfare (ou clique) se contentent d'un galon multicolore bleu-blanc-rouge dont les tons sont entremêlés par un système de lisérés entrecroisés. Outre l'existence de hiérarchies, ces formations se produisent souvent, et non, semble-t-il, sans une certaine forfanterie, lors des cérémonies officielles quand les municipalités ne disposent pas de garnisons « fanfaronnes »^e. Ces ensembles musicaux ont en outre un lien historique avec l'armée : ils sont tous calqués à l'origine sur les musiques de la Garde nationale, dont les instrumentistes étaient formés à cette fin par l'Institut national de musique^f.

e) C. SCHORSKE signale que G. Mahler « a emprunté au monde de la vie quotidienne des matériaux musicaux qui brisent la pureté et l'autonomie du système classique fermé sur lui-même : des danses paysannes et des valse, des airs yiddish et tziganes, des chansons estudiantines, des marches, des sonneries de trompette », « La formation et l'évolution de Gustav Mahler », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 100, 1993, p. 6. Texte repris dans *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Fayard, Paris, 2000.

f) Ce fut déjà le cas au début de leur existence : « Les premières harmonies civiles apparaissent dans des villes privées du bonheur d'avoir en leurs murs une musique régimentaire », P. GUMPOWICZ, art. cit., p. 28.

g) H. Berlioz, qui fut un grand « consommateur » d'instruments à vent, évoque dans ses *Mémoires* l'admiration qu'il éprouve en écoutant une formation militaire prussienne : « Ce sont des régiments de musiciens et non des musiciens de régiment. M. le Prince de Prusse, allant au-devant du désir que j'avais d'entendre et d'étudier à loisir ses troupes musicales, eut la gracieuse bonté de m'inviter à une matinée organisée chez lui à mon intention, et de donner à Wiprecht des ordres en conséquence », p. 141.

des conventions que tout le monde connaît, des points d'orgue, des choses qu'on doit tenir plus longtemps, etc. On est obligé d'apprendre, de tout réapprendre, c'est une autre démarche. »

Yves considère ainsi l'orchestre comme un métier dont l'orphéon est la phase d'apprentissage. De plus, pour Edmond, le métier orchestral que transmettent les orphéons détermine l'envie de travailler dans un orchestre, le goût pour l'orchestre : « Disons

que ça m'a (l'harmonie municipale) apporté professionnellement le fait de suivre, de savoir suivre un chef déjà, quelqu'un qui dirige, le regarder, le regarder, suivre, jouer en même temps puis jouer avec d'autres, ce plaisir de jouer avec d'autres qui fait qu'automatiquement on a envie de faire de l'orchestre... les harmonies le donnent vraiment, c'est-à-dire qu'on apprend là au départ la base. [...] Ça fait le démarrage quoi ! Comme on dit. Au départ ça démarre avec ça. »

D'autres formations tout aussi populaires que les musiques municipales viennent compléter cette formation au métier. C'est ainsi que, comparant son expérience à celle des cordes, Patrick fait le bilan de ce que lui a apporté l'expérience du bal : « Il fallait déchiffrer, ça apprenait un métier qui sert, y compris dans le classique et je peux assurer que les... C'est la seule chose qui manque vraiment aux cordes et aux instruments de la petite harmonie, il leur manque vraiment une case. Je crois que toutes les musiques ont une sensibilité différente, que ce soit contemporaine ou de jazz, classique, baroque, romantique, y compris la musique populaire qui ne se joue pas n'importe comment. Je pense que quand on mélange tout ça, on arrive à obtenir un tas de choses. »

Accentuant encore davantage la comparaison jusqu'aux limites de l'aigreur, Patrick compare l'incomparable²⁵ en important dans le monde de la « grande » musique des valeurs populaires : « Il suffit de demander à un violoniste du rang d'essayer de faire *O When the Saints* vous aurez tout de suite compris. Mais c'est dommage alors que n'importe quel clicard (musicien qui joue dans une clique²⁶ ou fanfare municipale) vous le jouera, vous entendrez la différence. La musique municipale c'est l'abc, bien sûr j'étais à l'harmonie de C.M., j'ai fait du bal, j'ai fait beaucoup de baluche, c'est très important, je peux assurer que c'est ce qu'on appelle le métier. Moi je me rappelle des bals où on faisait des bals à trois ou quatre, donc un accordéon, une trompette et une

25. Ce besoin des instruments populaires de se comparer aux instruments « nobles » semble être une constante. J'ai pu voir lors d'une répétition un tubiste (joueur de tuba) aller provoquer les cordes en leur jouant des *Caprices* de Paganini, œuvres qui sont d'une extrême difficulté technique pour le violon. En outre, chaque instrumentiste semble penser qu'il joue de l'instrument le plus difficile : « Quand on dit que le violon c'est l'instrument le plus dur, moi je peux confirmer que c'est... affirmer même que c'est la trompette l'instrument le plus difficile, je crois sincèrement que c'est l'instrument le plus dur, parce qu'on est tributaire d'un tas de phénomènes physiques » (Patrick).

26. Mot familier désignant une fanfare ou une batterie-fanfare.

batterie et même encore à mon époque on le faisait et donc il fallait lire le carton (la partition). »

Ainsi les formations populaires municipales contribuent à façonner les dispositions des futurs musiciens d'orchestre en leur donnant, sous la forme d'un kit fait de pièces plus ou moins hétéroclites, un minimum de culture musicale et en les faisant jouer dès le plus jeune âge au sein de groupes musicaux. À cette formation, on peut ajouter celle que connaissent presque tous les vents qui font leur service militaire. L'armée propose en effet aux musiciens d'effectuer leur service, voire une période plus longue (engagement de deux ou trois ans), dans une harmonie militaire, leur permettant, contre les prestations cérémonielles de rigueur, de continuer à prendre des cours au conservatoire (permission qui dans certains orchestres militaires devient parfois une exigence), de préparer le concours d'entrée au Conservatoire de Paris. Ainsi, au regard de leur parcours, tout se passe comme si les musiciens à vent d'origine populaire avaient en ligne de mire l'orchestre comme destinée professionnelle inéluctable. Paradoxalement enfin, ceux qui, de par leurs origines sociales, se trouvent les plus éloignés de la musique classique, sont ceux qui, grâce à l'orphéon, grâce aux musiques militaires, se trouvent les mieux préparés et les plus ajustés à l'orchestre.]

« Tout un monde » sépare les enfants de musiciens des enfants issus de milieux populaires. Tout un monde fait de nuances inobservables par la seule statistique. Aux uns, des parents socialisés au métier, qui ont le sens du placement aussi bien pédagogique qu'instrumental, qui, jouant eux-mêmes d'un instrument, sont à même de tempérer les excès de leur progéniture ; aux autres, des parents musicalement démunis, qui ne jouent pour la plupart d'aucun instrument, et qui, de ce fait, sont dans l'obligation de laisser porter aux enfants (mais également aux enseignants) le poids de leur orientation. Face à ces deux groupes qui ont tout de même pour caractéristique commune l'adaptation précoce au métier de musicien d'orchestre, les enfants de cadres et d'intermédiaires, dont les atouts sociaux qui peuvent être transmis ne sont guère monnayables ici, qui entrent en musique par une « mélomanie » parentale exacerbée et avec une idéologie toute faite du métier de musicien et de l'art en général, mais qui, faute d'être initiés aux arcanes du métier, avancent beaucoup plus à l'aveuglette que les enfants de milieux populaires et les héritiers.

Mais ce que relatent les musiciens lorsqu'on les interroge sur leur passé n'est qu'une reconstitution faite à partir de la position qu'ils occupent au moment où se déroule l'entretien. Autrement dit, la part objective de ce qui est relaté (qui est plus ou moins commune à tous les musiciens quelle que soit leur origine) est mêlée de manière inextricable au rapport subjectif qu'ils entretiennent avec leur propre parcours. Si bien que l'on peut dire à propos des entretiens qu'ils livrent une mémoire chimérique : « Les êtres vivants sélectionnent leurs informations pour composer à partir du réel une mémoire chimérique, en ce sens que tous les éléments y sont vrais alors que l'animal chimérique est inventé. L'introspection, l'analyse rétrospective, la mémoire sincère ne peuvent nous rappeler que des biographies chimériques²⁷. » Mais ces mémoires chimériques n'en possèdent pas moins une logique propre qui les façonne. On ne peut ainsi comprendre complètement ce que vont dire à présent les musiciens, non seulement de leur trajectoire, mais également de leur rapport à l'orchestre, qu'en rattachant leurs propos à la position qu'ils occupent dans l'orchestre, qu'en articulant positions et prises de position. Pour cela, il faut dès maintenant mettre en évidence l'existence de hiérarchies de statuts internes aux orchestres qui renversent du tout au tout la hiérarchie sociale dont il a jusqu'à présent été question. Ce renversement hiérarchique, qui dévalorise les cordes et met en exergue les vents, détermine l'intérêt que chacun, selon sa position, trouve à travailler dans ces orchestres et, partant, détermine la manière dont chacun relit et revisite son passé.

27. B. CYRULNIK, *Sous le signe du lien*, Hachette « Pluriel », Paris, 1989, p. 19.

Conclusion

On vient de voir que les organisateurs, en perpétuant une mise en scène routinisée et ritualisée des concerts, contribuent, avec les réalisateurs de télévision et les rédacteurs de programmes annuels des orchestres, à donner une vision harmonieuse de l'orchestre et de l'art musical, et à rendre, en même temps, un hommage hiérarchisé aux instruments qui composent les formations symphoniques. Les musiciens se trouvent ainsi présentés selon une gradation qui correspond aux représentations qui y sont associées. Ainsi la visibilité croît à mesure que l'on passe des instruments les plus « corporels » aux instruments les plus « spirituels », des plus graves (les plus bas) aux plus aigus (les plus hauts), des cuivres aux cordes, des nouveaux venus aux plus anciens, des plus militaires aux plus artistiques. En même temps, cette progression dans la visibilité des instruments recoupe une hiérarchie sociale : plus il est rendu hommage à un instrument, plus sa valeur symbolique est importante, plus la taille de son répertoire croît, plus la légitimité de son appartenance à la musique dite classique paraît évidente, plus son recrutement s'effectuera dans les groupes sociaux les plus dotés. Inversement, moins la visibilité d'un instrument est importante, plus la part d'enfants issus de milieux dominés augmente. Sous cet angle-là, il y a bien inégalité dans la distribution des profits en fonction du milieu social d'origine.

Mais on a vu par ailleurs que le rôle différencié qui est assigné à chaque instrument par les compositeurs tend à générer des statuts des personnels artistiques qui établissent une hiérarchie de fonctions (solistes/tuttistes) qui va de pair avec une hiérarchie salariale. Ces statuts renversent les hiérarchies sociales constatées plus haut. Dans le quotidien de l'orchestre, les cordes, dont les

origines sociales sont les plus hautes, se trouvent situées dans l'anonymat du *tuttisme*, jouant à l'unisson avec leurs nombreux voisins de pupitre, ce jusqu'à avoir le sentiment de perdre leur identité musicale. De l'autre côté, les vents, qui sont socialement les plus dominés, en viennent à détenir les fonctions orchestrales les plus enviées.

Cette opposition soliste/tuttiste constitue le schème explicatif principal qu'utilisent les musiciens pour expliquer la scission cordes/vents et percussions qui divise l'orchestre. Cette catégorisation fonctionne également comme un moyen euphémisé qui permet de désigner l'autre dans sa différence instrumentale et sociale sans toutefois avoir à le dire explicitement. Cette bipolarisation agit, d'autre part, sur un mode opératoire en ce sens que ce que donne à voir l'orchestre en répétition, avec le plus d'évidence, n'est autre que la mise en acte d'une telle opposition. Structurant les mentalités, elle structure également le travail de construction de l'interprétation. Le chef d'orchestre désignant les solistes par leur nom propre ou par leur fonction personnelle (monsieur Untel, deuxième trombone, par exemple) d'un côté et les *tuttistes* par leur nom de groupe (seconds violons) de l'autre ne fait au bout du compte rien d'autre qu'actualiser ce schème en le rendant manifeste. Ainsi, au cœur des réactions différenciées des musiciens aux chefs, aussi bien que lors des conflits latents qui opposent les musiciens entre eux, se trouve inscrit le spectre de la dichotomie *tuttistes/solistes*.

L'observation *in vivo* de la répétition confirme la prégnance d'une telle opposition. Elle permet de voir en actes, lors des conflits qui traversent parfois les répétitions, la réalité de cette taxinomie qu'utilisent les instrumentistes. S'il possède bien une valeur, ce schème ne rend que partiellement compte de la réalité sociale de l'orchestre, car il ne permet pas à lui seul de comprendre qu'une partie des cordes contribue également – mais d'une tout autre manière, beaucoup plus discrète – aux « révoltes » et aux contestations contre les chefs qui scandent certaines répétitions. Il ne permet pas davantage de comprendre les raisons pour lesquelles les percussionnistes et nombre de bois ne participent pas à ces frondes.

Ces nuances ne deviennent intelligibles qu'au moyen des entretiens, qui font comprendre que l'opposition principale sur laquelle reposent l'orchestre tout autant que le métier de musicien n'est pas tant d'ordre social (dans l'acception des professions et catégories sociales de l'INSEE), n'est pas tant fonctionnelle

(tuttistes-solistes) que le fruit de l'opposition entre enfants de musiciens professionnels et enfants de non-musiciens. Cette opposition agissante, qui opère à l'insu des intéressés, constitue en quelque sorte l'« inconscient » de l'orchestre et du métier de musicien.

D'un côté, les enfants de musiciens, qui, prédisposés et voués dès le plus jeune âge à l'orchestre, s'y trouvent bien intégrés. Sans illusions préalables, on ne décèle chez eux nul décalage entre les anciennes espérances de carrière et la position actuellement occupée. Reproduisant le savoir et le savoir-faire des parents, ils se trouvent ajustés à leur position et ce qu'ils soient solistes ou tuttistes. De l'autre côté, les déclassés (d'origine socialement élevée) et les promus (d'origine socialement basse) se trouvent propulsés sur une voie qu'ils ne maîtrisent pas, aspirant à devenir ce qu'ils ne seront jamais, car ballottés sans boussole par les remous de leur trajectoire ; les déclassés aboutiront ainsi à l'orchestre comme sur un écueil duquel ils feront tout pour se défaire, tandis que les promus garderont un pied « dans le classique » et un autre dans des musiques plus populaires. Par leurs activités annexes (musique de chambre, jazz, variétés, cachetons), les déclassés et les promus contribuent ainsi à dynamiser l'espace des formes musicales, populaires ou cultivées, externes à l'orchestre. Ces pratiques seront ainsi autant de bouées de sauvetage provisoires, leur permettant d'essayer de correspondre avec ce qu'ils considèrent être leur être social véritable. Si l'orchestre est « schizophrène », c'est bien parce qu'il est mû par le jeu double de l'attraction et de la répulsion, attraction des héritiers, répulsion des déclassés. Orchestre comme centre d'intérêt pour les uns, orchestre alimentaire pour les autres.

Le malaise orchestral des déclassés peut permettre d'éclairer l'idéologie à laquelle ont souvent recours les artistes, et plus particulièrement ceux qui exercent dans les disciplines artistiques les moins valorisées : création de mode, design, etc. Occupant des positions qui ne correspondent pas à leurs aspirations élevées, les artistes d'origine dominante se trouveraient comme dans l'obligation d'anoblir, de relever la position qu'ils occupent ; l'idéologie de la souffrance comme principe de création, le « culte » de l'art pour l'art, etc. sont autant d'outils que les nouveaux entrants prennent aux arts les plus légitimes pour faire reconnaître comme artistique leur propre position.

Ainsi l'intérêt au désintérêt, l'intérêt à la souffrance comme principe de création sont socialement déterminés et ne

représentent qu'une des modalités d'être artiste ; les promus et les héritiers en témoignent par le rapport tout autre qu'ils entretiennent avec la musique.

Cette dichotomie enfants de musiciens/enfants de non-musiciens soulève également le problème de la transmission, de la convertibilité du capital scolaire et culturel. Se situant en dehors des professions musicales, occupant des positions élevées, les parents non musiciens ne peuvent avoir que des attentes irréalistes de solistes pour leurs enfants ; ainsi il ne suffit pas d'être mélomane pour avoir des enfants virtuoses, bien au contraire : la musique étant indissociablement une pratique spirituelle et corporelle, les savoirs acquis dans d'autres champs (universités, grandes écoles, etc.) ne peuvent être d'aucune utilité ici quant à la transmission de la compétence et de l'aisance instrumentale. Un agrégé aura toute chance de produire un tuttiste d'orchestre « malheureux » en ayant visé pour lui des objectifs irréalistes de concertiste, là où, au contraire, un enfant de musicien savait à l'avance où il mettait les pieds.

Seule une partie de l'orchestre, les déclassés, du fait des aléas de leurs trajectoires, se sent dévalorisée. On a par ailleurs mis en évidence que la situation matérielle des musiciens est assez enviable, et ce d'autant plus que ceux-ci jouissent d'une certaine garantie d'emploi. Doit-on pour autant en conclure que la situation qui est faite aux musiciens est entièrement satisfaisante ? Que l'insatisfaction des déclassés ne serait, comme on dit, que « subjective » ? Je voudrais, avant de clore, évoquer quelques aspects de la vie d'orchestre qui permettront de nuancer ces propos.

Depuis quelques années, la presse ne manque pas de rappeler de manière régulière que les salles de concerts symphoniques se vident peu à peu d'un public lassé d'entendre toujours plus ou moins le même répertoire. Se pose alors aussitôt la question du coût que représentent ces formations pour la collectivité et, dans une veine toute libérale, celle de l'utilité si coûteuse des musiciens. S'inspirant du modèle britannique¹, il est de plus en plus demandé aux musiciens de justifier leur utilité en contribuant à l'instruction musicale des jeunes, en allant dans les écoles présenter leur instrument afin de tenter de réduire les inégalités sociales d'accès à la musique ; en même temps, on attend des orchestres qu'ils atteignent de nouveaux publics (concerts pour

1. M.-P. MACIAN, *Les Activités éducatives des orchestres anglais*, mémoire de DESS de l'université de Lyon-II, 1997.

les scolaires l'après-midi, classes assistant aux répétitions, concerts à l'usine, en milieu carcéral, etc.), de plus en plus les programmations doivent, au nom de la rentabilité, se faire racoleuses en agençant œuvres faciles et œuvres réputées difficiles. Tâche éducative essentielle, si ces intentions n'étaient pas sous-tendues par des impératifs de rentabilité qui contribuent à dévaloriser d'autant le métier de musicien en transformant des virtuoses, ayant consacré, voire sacrifié, de nombreuses années de travail, de nombreuses années d'enfance, en missionnaires de la démocratisation culturelle.

Par ailleurs, sans aller jusqu'à prendre pour modèle celui des philharmonistes de Berlin et de Vienne, dont le fonctionnement n'est en rien comparable à celui des formations françaises, il demeure étonnant que les musiciens parisiens n'aient que si peu voix au chapitre sur le recrutement de leurs directeurs d'orchestre et la programmation des chefs invités. Dans les pages qui précèdent, je me suis efforcé de montrer que l'interprétation des œuvres est un phénomène tout autant social que musical. Le musical ne passe pas s'il ne repose au préalable sur une interaction sociale jugée « euphorique » selon les termes mêmes de Goffman, il ne passe que si « les participants d'un échange sont suffisamment "pris" ou engagés dans l'action² ». Alors que les musiciens, pour reprendre une dernière fois les propos de Cécile, veulent être « nourris de musique » par les chefs qui les dirigent, ils doivent chaque année supporter de longues et rébarbatives heures sous la direction de chefs qu'ils jugent souvent incompetents, infantilisans, maladroits, et qu'ils jugent d'autant plus inaptes à leurs fonctions que l'on attend au contraire des musiciens, les statuts de l'orchestre de Paris sont là pour le rappeler, qu'ils soient toujours au faite de leurs capacités. Pour faire de la musique, il faudrait aussi que certaines conditions matérielles, telles qu'une salle de concert digne d'un orchestre philharmonique, soient réunies. Qui aujourd'hui peut apprécier la sonorité de toutes ces phalanges ? Qui peut juger de leur qualité alors que toutes les salles parisiennes sont de manière quasi unanime jugées inadaptées et désuètes ? Au sentiment de dévalorisation qu'éprouvaient une partie des musiciens d'orchestre, il convenait donc d'ajouter que ceux qui ont en charge toutes ces formations ne contribuent pas peu à ce sentiment du fait même de leur inertie.

2. E. GOFFMAN, « La communication en défaut », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100, 1993, p. 66-72.

Bibliographie

- ADORNO T.W., *La Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1958.
- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1926.
- ARIAN E., *Bach, Beethoven, and Bureaucracy : the case of the Philadelphia Orchestra*, The University of Alabama Press, 1971.
- ARIÈS P., *Histoire des populations françaises*, Seuil, Paris, 1975.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Flammarion, Paris, 1965.
- BALLIF C., *Berlioz*, Seuil, Paris, 1968.
- BARRAUD H., *Hector Berlioz*, Fayard, Paris, 1979.
- BEAUD S., PIALOUX M., *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Fayard, Paris, 1999.
- BECKER H.S., *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
- BECKER H.S., *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985.
- BERLIOZ H., *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, Hachette, Paris, 1988.
- BERLIOZ H., *Mémoires*, Flammarion, Paris, 1969.
- BERLIOZ H., *Traité d'instrumentation*, Henri-Lemoine-Hexamusic, Paris, 1997.
- BLACKING J., *Le Sens musical*, Minuit, Paris, 1980.
- BOURDIEU P., DARBEL A., *L'Amour de l'art*, Minuit, Paris, 1969.
- BOURDIEU P., *La Distinction*, Minuit, Paris, 1979.
- BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.
- BOURDIEU P., *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984.
- BOIS P., *Paysans de l'Ouest*, Flammarion, Paris, 1971.
- BRÉVAN B., *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, PUF, Paris, 1980.
- BROCH H., *Les Somnambules*, Gallimard, Paris, 1956.
- BUTAUX A., « Un peuple en habit noir », *Autrement*, n° 99, 1988.
- CALMEL S., *La Vie d'orchestre*, École des mines, Paris, 1991.